

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS (UNISINOS)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO EM HISTÓRIA

BRUNO BRANDÃO AUGUSTO

LUIZ AMERICANO DE ITABAIANA:
Trajetória e memória pelo campo musical do *Choro* no Rio de Janeiro
(1930-1950)

São Leopoldo
2025

BRUNO BRANDÃO AUGUSTO

LUIZ AMERICANO DE ITABAIANA:

**Trajetória e memória pelo campo musical do *Choro* no Rio de Janeiro
(1930-1950)**

Tese apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de Doutor em
História, pelo Programa de Pós-
Graduação em História da Universidade
do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS).

Orientadora: Profa. Dra. Deise Cristina Schell

São Leopoldo

2025

Ficha elaborada - Fátima Cantero Pécora Constantino
CRB7/5700

A923l Augusto, Bruno Brandão
Luiz Americano de Itabaiana: trajetória e memória pelo campo musical
do Choro no Rio de Janeiro (1930 - 1950) / Bruno Brandão Augusto – São Leopoldo
(RS), 2025.
209 p.: il.

Orientadora: Profª Dra. Deise Cristina Schell

Tese (Doutorado) Programa Pós-Graduação em História da Universidade do Vale
do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo, 2025.

1. Luiz Americano Itabaiana 2. Música - Choro 3. Música - Patrimônio cultural
4. Sindicatos dos músicos. I. Universidade do Vale dos Sinos (UNISINOS) II. Schell,
Deise Cristina III. Título

CDD 781.8
CDU 78.03

BRUNO BRANDÃO AUGUSTO

LUIZ AMERICANO DE ITABAIANA:

**Trajetória e memória pelo campo musical do *Choro* no Rio de Janeiro
(1930-1950)**

Tese apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de Doutor em
História, pelo Programa de Pós-
Graduação em História da Universidade
do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS).

Orientadora: Profa. Dra. Deise Cristina Schell

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Deise Cristina Schell (Orientadora) – Unisinos

Profa. Dra. Luciana Pires de Sá Requião – UFF

Prof. Dr. Pedro de Moura Aragão – UNIRIO

Prof. Dr. Paulo Roberto Staudt Moreira – FURG, UFPel, AHRs

Prof. Dr. Jairo Henrique Rogge - Unisinos

AGRADECIMENTOS

Sobre as coisas que acredito e outras que gostaria de compartilhar...

Agradecer e servir são dois verbos importantes e que não devem passar despercebidos. E, sobretudo: para tudo na vida há um tempo e sua sabedoria.

Começo, já começado, em gratidão àqueles que vieram antes de mim. Todos que já se foram, mas foram fundamentais para esse dia. Em especial, meu pai, Cesar Augusto, assim como outros antes dele que por laços de sangue ou de vida amassaram primeiro o chão que hoje eu piso.

À minha família que, sob esforço desigual, superou demasiadas ausências e silêncios por todo esse período, em apoio incondicional. Ofereceram abrigo e contornaram pontes para que a estrada estivesse sempre desimpedida, e aos amigos que indicaram caminhos, conselhos, debates, reforçando a condição circunstancial das dificuldades e tropeços na pesquisa e na nossa formação como pesquisadores.

Sou grato às instituições e seus sujeitos. Grato pela bolsa de incentivo ao desenvolvimento acadêmico ofertada pela Universidade de Vassouras e sua respectiva reitoria de Pós-Graduação. Na mesma proporção, ao Programa de Pós-Graduação em História da UNISINOS, representado por sua coordenadora Maria Cristina Bohn Martins, e seu corpo docente, responsável por suprir todas as demandas da minha formação e reflexão nesse campo. Intelectuais fundamentais à minha caminhada de resultado tão dignificante como essa tese. Não menos importante, o Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro (SindMusi) por se constituir acolhida, conhecimento e referência.

Sou imensamente agradecido à banca avaliadora, tanto de qualificação quanto de defesa, que olhou com interesse para este trabalho. Identificou sua força e, com zelo e respeito, ajudou a reduzir suas fragilidades. Suas considerações deram luz onde meu olhar não alcançou, ajudando-me e fazendo com que a trajetória de Luiz Americano chegasse ao melhor lugar que poderia estar.

Cito Profa. Dra. Luciana Requião, generosa: concedeu acesso ilimitado a fontes que revigoraram o debate; o Prof. Dr. Paulo Moreira, responsável por instigar

a melhor curiosidade histórica, debulhando suas camadas e pedindo mais evidências sobre seus personagens; Prof. Dr. Jairo, responsável por indicar a relação entre memória e patrimônio a partir de Americano; por último, Prof. Dr. Pedro Aragão, cujo estudo, alvo de minha admiração, precedeu a possibilidade de sua participação, concluindo um enredo de muita alegria no processo dessa realização.

Encaminhando ao fim, dedico esse trecho a três pessoas que, de forma distinta, acessaram a mim e o meu trabalho de uma maneira muito especial. Refiro-me ao Dr. Everson Faro (in memoriam), amigo, que compartilhou a alegria e o sonho do doutorado. Sua ausência sempre será percebida. Sou grato à Karine Mucida Cardoso, leitora, revisora, debatedora, cuja atenção e sensibilidade aos diálogos que propus foram fundamentais para a melhora da escrita e dos sentidos desse trabalho.

Agradeço, em especial, à gigante profa. Dra. Deise Schell, minha orientadora, que do meu barulho fez música; dos meus sonhos, realidade; das minhas fragilidades, fez fortaleza; do meu desconhecimento, se fez em silêncio, me deu exemplo e me ensinou como fazer. Assim, com delicadeza e extrema competência, revisitou cada capítulo, parágrafo, frase, palavra e letra, colaborando para serem melhores.

Todos esses que aí estão
Atravancando meu caminho,
Eles passarão...
Eu passarinho!

("Poeminha do Contra", Mário Quintana)

RESUMO

Esta tese investiga a trajetória do músico Luiz Americano entre as décadas de 1930 e 1950, propondo uma reavaliação de sua figura através de uma nova abordagem analítica metodológica, situada no campo da História e Música, dado o tratamento periférico concedido a ele pela literatura existente. O estudo organiza-se como um prisma que destaca as múltiplas circularidades entre sua vida pessoal e o desenvolvimento da música popular brasileira, enfatizando a necessidade de preencher lacunas narrativas e interpretativas. O primeiro capítulo concentra-se nas origens do artista na cidade de Itabaiana, Sergipe. Através de fontes primárias, busca-se compreender a formação de sua "vocalização musical", analisando a influência de referências familiares, geográficas e culturais. Elementos como a Filarmônica Nossa Senhora da Conceição, as festas populares nordestinas e as bandas regionais e militares são apresentados como peças fundamentais para a construção de novos sentidos sobre sua trajetória inicial. O segundo capítulo analisa o deslocamento de Americano para o Rio de Janeiro, interpretando-o como uma estratégia de escape às condições de precariedade. A pesquisa evidencia como o uso de prestígio, redes de influência e a percepção de oportunidade foram cruciais para sua ascensão social e profissionalização. As bandas militares são apontadas como um canal indireto de formação para as primeiras orquestras e para a disponibilidade de músicos no cenário nacional. Neste contexto, Americano é visto como uma exceção, conseguindo viver exclusivamente da música, em contraste com a insegurança que marcava a classe musical da época. O terceiro capítulo aprofunda a relação entre música e poder, situando a carreira consolidada de Americano no contexto do Estado Novo. Sua proximidade com intelectuais vinculados ao projeto varguista, seu contrato em exclusiva com a Rádio Nacional e sua atuação sindical (analisada através dos arquivos do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro) sugerem que ele se tornou uma opção "palatável" para representar o Choro, um gênero considerado "tipicamente brasileiro", alinhando-se às percepções estéticas investidas pelo regime. Por fim, o quarto capítulo orienta-se para a memória e o patrimônio, posicionando Luiz Americano como um elo entre gerações na genealogia moderna do choro. A análise de dois eventos-chave e de resultados de concursos de música demonstra sua representatividade entre músicos e seu reconhecimento pelo público, reforçando sua relevância para o patrimônio cultural brasileiro.

Palavras-chave: Luiz Americano; Itabaiana; memória; Choro; Sindicato dos Músicos; patrimônio; Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This thesis investigates the trajectory of the musician Luiz Americano between the 1930s and 1950s, proposing a reevaluation of his figure through a new methodological and analytical approach situated in the field of History and Music, in face of the peripheral treatment he has received in existing researches. The study is structured as a prism that highlights the multiple circularities between his personal life and the development of Brazilian popular music, emphasizing the need to fill narrative and interpretative gaps. The first chapter focuses on the artist's origins in the city of Itabaiana, Sergipe. Based on primary sources, the search presents possibilities to comprehend the formation of his "musical vocation," analyzing the influence of family, geographic, and cultural references. Elements such as the *Nossa Senhora da Conceição Philharmonic Orchestra*, Northeastern popular festivities and regional and military bands are presented as fundamental parts for the construction of new meanings about his early trajectory. The second chapter examines Americano's move to Rio de Janeiro, interpreting it as a strategy to escape from precarious conditions. The research shows how prestige, networks of influence and the perception of opportunity were crucial for his social rise and professionalization. Military bands are identified as an indirect channel of training for the first orchestras and for the availability of musicians in the national scene. In this context, Americano is seen as an exception among musicians, managing to live exclusively from music, in contrast to the insecurity that is presented in the musical class of his time. The third chapter explores the relationship between music and power, situating Americano's consolidated career within the context of the Estado Novo. His proximity to intellectuals connected to the Vargas project, his exclusive contract with *Rádio Nacional*, and his labor union activity (analyzed through the archives of the *Sindicato de Músicos do Rio de Janeiro*) suggest that he became a convenient option to represent *Choro*, considered as "typically Brazilian," in alignment with the aesthetic perceptions promoted by the regime. Finally, the fourth chapter focuses on memory and heritage, positioning Luiz Americano as someone who links generations in the modern genealogy of *Choro*. The analysis of two key events and the results of musical contests demonstrate his representativeness among musicians and his recognition by the public, reinforcing his relevance to Brazilian cultural heritage.

Keywords: Luiz Americano; Itabaiana; memory; choro; Musicians' Union; heritage; Rio de Janeiro.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Luiz Americano acompanha Carmen Miranda	18
Figura 2 - Espaço de memória da FNSC localizado em sua sede	51
Figura 3 - Itabaiana: Praça da Matriz. Festejo religioso início da década de 1920 ...	52
Figura 4 - Itabaiana: Praça da Matriz e as casas ao redor, final da década de 1920	53
Figura 5 - Itabaiana: Igreja Matriz e casa paroquial, início da década de 1930	53
Figura 6 - Jorge Americano Rêgo (1870-1930)	62
Figura 7 - Cena familiar de ensino musical	76
Figura 8 - Chamada principal do jornal e a informação da nova ordem social pretendida pelo Estado brasileiro	109
Figura 9 - Solistas no Broadcasting	114
Figura 10 - Ficha cadastral de Luiz Americano no Centro Musical do RJ	126
Figura 11 - Notícia da posse das novas lideranças do Centro Musical do RJ em O Jornal, 1934.....	132
Figura 12 - Trecho Ata de Assembleia Geral e Extraordinária do Centro Musical do RJ	134
Figura 13 - Folha de Ata de Assembleia Comemorativa do aniversário do Centro Musical do Rio de Janeiro, de 1934	136
Figura 14 - Trechos de Ata de Assembleias Gerais do Centro Musical do Rio de Janeiro, 1922 a 1936, p. 196; 197).....	137
Figura 15 - Atuação de Luiz Americano no setor privado enquanto sindicalista	138
Figura 16 - Destaque para contratação exclusiva de Luiz Americano.....	139
Figura 17 - Anúncio da presença do conjunto Gordon Stretton Jazz em “chá dançante parisiense” no Palace Hotel, no Rio de Janeiro, em 1923	175
Figura 18 - Trecho do regulamento do concurso Melhores de 42	179
Figura 19 - Trecho do regulamento do concurso Melhores de 42	179
Figura 20 - Ficha de participação do concurso Melhores de 42	181
Figura 21 - Salão do Dancing Palace	183
Figura 22 - Em cima: Orquestra de músicos havaianos no Dancing Palace. No centro: Duque, ao lado da dançarina Gaby. Embaixo: o presidente da França, Raymond Poincaré, no dia da inauguração do Dancing Palace.....	184
Figura 23 - Grupo que participou da festa Perruques blanches (perucas brancas), organizada por Duque	185

Figura 24 - Capa da Revista Fon-Fon, 1914	185
Figura 25 - Luiz Americano indicado entre os instrumentistas no "Melhores de 42"	188
Figura 26 - Luiz Americano classificado entre os compositores na Oitava Apuração dos "Melhores de 42"	189
Figura 27 – Luiz Americano entre os classificados finais do "Melhores de 42"	191
Figura 28 - Luiz Americano classificado na antepenúltima apuração dos Melhores de 42	192
Figura 29 - Luiz Americano classificado na penúltima apuração dos Melhores de 42	192
Figura 30 -Luiz Americano entre os melhores instrumentistas na classificação final do Melhores de 42.....	193
Figura 31 – Luiz Americano na enquete da seção de Ary Vasconcelos de O Cruzeiro, em 1956	194
Figura 32 - Luiz Americano entre os melhores da Música Popular Brasileira em 1955, na seção de Ary Vasconcelos de O Cruzeiro, em 1956	195
Figura 33 - Coluna de Ciléa Gropilho no Caderno B do Jornal O Globo, em 1980, sobre a memória de Luiz Americano	196

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
1.1 HISTÓRIA E MÚSICA EM PERSPECTIVA DA TRAJETÓRIA DE LUIZ AMERICANO.....	12
1.2 NOTAS E ARRANJOS PENSADOS PARA ABORDAGEM METODOLÓGICA ..	28
1.2.1 A cena da música em considerações historiográficas	38
1.2.2 Afastando a ilusão biográfica	41
2 REPENSANDO LUIZ AMERICANO, DE ITABAIANA AO RIO DE JANEIRO: FAMÍLIA, MÚSICA E VIRTUOSISMO	47
2.1 DO AMERICANO DE ITABAIANA AO AMERICANO HISTÓRICO	48
2.2 DE ITABAIANA AO RIO DE JANEIRO: O TRÂNSITO DE LUIZ AMERICANO ENTRE A FAMÍLIA E A MÚSICA	56
2.3 INTERCURSOS, CARREIRA E MÚSICA DE LUIZ AMERICANO DURANTE A DÉCADA DE 1930	72
2.3.1 O efeito da escuta de Luiz Americano pelos seus pares	80
2.3.2 Americano, mestre e Virtuoso	86
3. ARRANJOS, ESTRATÉGIAS E MOBILIZAÇÕES: OS DIFERENTES PALCOS DA ATUAÇÃO MUSICAL NO ESTADO NOVO DE VARGAS	99
3.1 LUIZ AMERICANO ENTRE A MÚSICA E PODER	99
3.1.1 Um Brasil de Estado Novo: tensões e movimentos interculturais a partir de 10 de novembro de 1937.....	108
3.1.2 Sindicato é poder. O arquivo do Centro Musical do Rio de Janeiro.....	115
3.1.3 Da fonte para o arquivo: a visibilidade histórica dos sindicalizados de 1934 e 1935	120
3.2 SINDICALISMO E ESTRATÉGIA: ARRANJOS PERFEITOS NA VIDA DE MÚSICO.....	125
3.2.1 Centro Musical do Rio de Janeiro: posse da nova administração (1934).....	131
3.3 O EMPREGO DA ARTE PELOS INTELECTUAIS NA CONSOLIDAÇÃO DO ESTADO NOVO: PANORAMAS DE LEGITIMAÇÃO A PARTIR DE REVISTAS DA DÉCADA DE 1940	142
4. LUIZ AMERICANO ENTRE A MEMÓRIA DO CHORO E MEMÓRIA DA HISTÓRIA	155
4.1 O QUE HÁ DE NOVO, LUIZ AMERICANO?	155

4.1.1 A memória, Luiz Americano de Itabaiana e Gordon Stretton em perspectiva dos circuitos de trocas transatlânticas	169
4.1.2 Ronda musical: participação de Luiz Americano no concurso dos “Melhores de 1942”	177
4.1.2.1 Os “Melhores de 1942”: desempenho de Luiz Americano a partir do voto popular	187
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	199
REFERÊNCIAS.....	206

1 INTRODUÇÃO

1.1 HISTÓRIA E MÚSICA EM PERSPECTIVA DA TRAJETÓRIA DE LUIZ AMERICANO

A música sempre esteve associada aos processos mais elaborados de nossas civilizações. A humanidade não pode renunciar aos registros musicais deixados por nossos ancestrais, ou tampouco ignorar que essas manifestações constituem aspectos fundamentais da nossa própria história como espécie, como fator humanizador. História e Música são, por definição, interrelacionais.

Imbuído desse interesse, o presente estudo une História e Música como suporte de investigação do passado, interessado no estudo sobre a trajetória do músico sergipano Luiz Americano Rêgo, o “chorão” Luiz Americano, entre as décadas de 1930 e 1950, entendendo-o como agenciador e testemunha de um passado que tanto pode revelar sobre a nossa música, nosso povo, nosso país e a identidade que realizamos destes.

O recorte temporal diz respeito ao que conceituamos como equivalente ao período de maior notoriedade artística de sua carreira, percebida em nossa pesquisa em múltiplas frentes de atuação, conduzidos por diferentes tipos suportes de memória, a exemplo das gravações de estúdio, fonográficas, programas de rádio, cobertura em jornais, matérias em revistas especializadas, concursos de música popular e até filme.

Luiz Americano foi, assim, eleito como personagem a partir do qual produzimos nossa operação historiográfica, procurando ampliar o entendimento a respeito de sua contribuição à música brasileira, considerando-o sujeito de sua própria história e principal testemunha no intercurso dos eventos sociais analisados. Neles, dialogam com a prática musical o poder, os projetos civilizatórios e a própria percepção urbana de música popular, nossa fonte e principal objeto histórico.

Luiz recebeu o nome da família: Americano; uma coincidência que sugere ser um nome artístico. Talvez uma daquelas coincidências disfarçadas de prenúncio daquilo que veio a se consolidar como referência de um exímio clarinetista. O estudo de sua trajetória revela que ele foi um músico surpreendente em seus feitos no contexto musical carioca de seu tempo, ainda que absolutamente sincronizado com ela, como se verá ao longo deste trabalho.

Notas sobre as suas participações podem ser encontradas em jornais e obras, desde o início de sua carreira no Rio de Janeiro, descrevendo-o como um *Virtuose*, expressão sobre a qual nos dedicaremos, mas que no momento nos indica expressiva versatilidade na arte musical que o acompanhou durante sua vida, garantindo a boa recepção de sua obra em diferentes formatos. Conforme o Instituto Moreira Salles:

Até o começo de 1960 havia um debate saudável no meio musical para saber quem era até então o mais importante saxofonista e clarinetista do Brasil: se o sergipano Luiz Americano ou se o mineiro Abel Ferreira¹. Quando da morte de Americano, o insuspeito crítico Lúcio Rangel escreveu o seguinte para a revista Manchete: “O maior clarinetista e saxofonista brasileiro é Abel Ferreira, e isso não admite discussões”. (Instituto Moreira Salles, 2024)

Luiz Americano recebeu como formação musical formal os ensinamentos e a influência de seu pai, Jorge Americano Rêgo, que foi, por sua vez, regente da Filarmônica Nossa Senhora da Conceição², fundada no ano de 1745 na então Vila de Itabaiana.

Embora não estejamos dedicados ao estudo dessa filarmônica, sua compreensão para o entendimento do músico Americano foi fundamental, pois essa formação musical constituiu uma importante excepcionalidade para o sucesso que ele obteve nos palcos e rádios cariocas, correspondendo, em nossa análise, ao seu destaque e, ao menos inicialmente, aos desdobramentos vistos em sua carreira.

Com auxílio do estudo de Thais Rabelo e Edite Rocha (2018), podemos perceber um pouco melhor o modelo de funcionamento dessa histórica organização musical, sediada em meio ao agreste sergipano. O trabalho aponta o religioso Padre Francisco da Silva Lôbo como sendo o idealizador, fundador e primeiro maestro dessa orquestra, originalmente batizada de *Philarmônica Euphrosina*, aquela que,

¹ Seguindo o levantamento biográfico de Wagner Macedo Gomes (2007), Abel Ferreira nasceu em Coromandel (MG) em 15 de fevereiro de 1915 e atuou como clarinetista e saxofonista em orquestras de rádio, grupos de seresta, grupos de choro, acompanhando cantores de renome nacional, a exemplo de Pixinguinha, Jacob do Bandolim e Luiz Americano. Ver: GOMES, Wagner Gomes. **Chorando baixinho de Abel Ferreira**: aspectos interpretativos do clarinetista compositor e do clarinetista. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação da Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

² O entendimento completo das dimensões de atuação dessa filarmônica em si, assim como a atuação dos músicos formados nela, renderia certamente uma pesquisa própria, basta argumentar sobre a qualidade dessa formação, ocorrida fora das cidades consideradas referências para a sonoridade brasileira no início do século XX.

provavelmente, se trata da única orquestra sacra no período dos setecentos no estado de Sergipe.

As autoras apontam para algo identificado por elas como a motivação inicial do coletivo musical, idealizado para suprir a demanda de serviços da arte harmônica, no campo litúrgico ou mesmo seculares. Cabe destacar que sua constituição se valeu também de uma forte influência do religioso que aparentemente firmava articulações importantes junto à corte do Rei de Portugal, à época D. José I. Padre Francisco se comunicava regularmente com a corte portuguesa, um subterfúgio cuja finalidade foi identificada como meio de apresentar diretamente ao monarca D. José I um recorrente panorama dos domínios territoriais onde encontrava-se a Matriz. (Rabelo; Rocha, 2018).

Sob conjecturas, consideramos que essas ações do religioso integravam um conjunto de estratégias executadas de forma a garantir a manutenção de notabilidade frente ao império, conectando sua paróquia não apenas com a autoridade do Rei, mas com a cultura europeia. Foi por essa estratégia que, independentemente de sua motivação, esteve vinculada a formação inicial da filarmônica, aproximada de forma hábil em relações com o Império, como base para sua organização musical.

As ações de Pe. Francisco nos fazem imaginar o nível de sofisticação da filarmônica – escola de Americano – para aquele território, funcionando nos moldes musicais apreciados pela corte, estabelecendo assim uma via de mão dupla entre o agreste sergipano e o centro do Império Português, como demonstram novamente Rabelo e Rocha (2018) a partir do documento: *“Notícia sobre a Freguezia de Santo Antônio e Almas da Villa do Itabayana”*, de 1757, endereçado ao imperador, quando concluíram que:

Graças a essas notícias dirigidas à coroa portuguesa, é possível observar a atitude dinâmica do padre Francisco S. Lobo, que também nos concede conhecer alguns dos principais eventos da cidade, para os quais acorriam diversas pessoas, como as missões e as celebrações da semana santa. O documento também expressa a precariedade em que vivia aquela pequena comunidade da vila de Santo Antônio e Almas, em meados dos setecentos. Há ainda outro documento que evidencia as iniciativas do pároco para desenvolvimento da vila. Trata-se da carta enviada no ano de 1761 à coroa, na qual Francisco da Silva Lobo solicita esmola ao rei para a reforma da igreja matriz (Rabelo; Rocha, 2018, p. 2-3)

Avançando um pouco mais sobre o que podemos observar a respeito dessa relação estabelecida a partir das estratégias de comunicação entre o padre e o Rei de Portugal, Rabelo e Rocha (2018) recuperam algumas das questões abordadas, dentre as quais: a solicitação de intervenção do Império para melhorias da região, que sofria com a precariedade da oferta de água, edificações inadequadas; e suportes para tratamento de enfermos. O argumento base para as reivindicações era o cuidado com o povo sob sua responsabilidade.

Todo esse recorte que empregamos em relação à história e à representatividade da Filarmônica Nossa Senhora da Conceição – que, a propósito, recebe essa nomeação definitiva em 1897 –, auxilia-nos a compreender a solidez de formação de Luiz Americano como músico, fator fundamental para sua reputação (“o homem que faz o saxofone chorar”) e que sustenta a hipótese inicial para sua rápida ascensão na cidade do Rio de Janeiro. Estabelecemos, assim, a herança da filarmônica como um importante referencial aprendido e retransmitido por seu pai, aprendido e difundido por nosso personagem.

Reforçamos que a pesquisa realizada por Rabelo e Rocha (2018) não se dispôs a investigar mais camadas da vida do Padre Francisco da Silva Lôbo; todavia, é razoável considerar que Luiz Americano, ao ter acesso à formação e aos aparelhos que a Filarmônica disponibilizava no início do século XX, acessava de fato uma formação de molde europeu em pleno agreste sergipano, dando robustez ao nosso argumento sobre sua excepcionalidade.

Essa conjectura introduz informações que contrariam o senso comum, demonstrando por meio de sua trajetória vias de sofisticação na educação musical em território a princípio considerado periférico em relação à organização político-social-cultural brasileira naquele período. A concepção de que Americano teve acesso a conceitos musicais elaborados é sustentada pelas confirmações de outra pesquisa, realizada no campo da história musicológica, *“A música sacra no Brasil colonial: uma reflexão ontológico-hermenêutica”*, de Régis Duprat. Em suas linhas, o autor evidencia a complexidade e sofisticação do texto religioso, que requereu o desenvolvimento de temas musicais articulados à sua liturgia.

A música religiosa católica de todos os tempos tem se fundado na riqueza semântica e ontológica do seu calendário de textos litúrgicos e de festas específicas em termos de caráter, variantes de conteúdo e abrangência semântica, nas quais se verifica uma variedade exuberante de sequências textuais significativas; cada frase, no latim ou no vernáculo, é carregada de

sentido denso e sugestivo que desafia a imaginação e a criatividade do compositor para explorar os recursos musicais disponíveis, parafrasear os textos, tratados com grande liberdade de temas no repertório literário religioso suscitando vasto campo de exploração para ideias musicais, tanto tópicas quanto para a grande sintaxe dos discursos. (Duprat, 2012, p. 288)

É exercício saudável especular analogicamente sobre o conhecimento das diversas correntes europeias que ofereciam as bases teóricas e estilísticas para o músico que produzia no século XVIII brasileiro. Isso não constitui novidade, pois se trata de uma prática inerente a toda a musicologia histórica internacional. Já na década de 1970 chamávamos atenção para a importância da escola napolitana e o conhecimento da música portuguesa e espanhola para aprofundar o conhecimento da música do período colonial brasileiro. (Duprat, 2012, p. 290)

Ou seja, a posição revelada a nós pelos estudos de Duprat enuncia os contornos basilares da produção sonora de uma orquestra sacra tal como a *Filarmônica Nossa Senhora da Conceição*³, confirmando que se trata de organização de inspiração musicológica mista referenciada pelas escolas portuguesas e napolitanas, o que, em nosso contexto de análise, confirma nosso entendimento de que houve uma comutação musical entre a Europa e o agreste no período de formação de Americano.

O conjunto dessas disposições são valiosas para percepção do início do processo de desenvolvimento acústico que distinguiu Luiz Americano por toda a sua trajetória, pois, sob sua influência, atuou em inúmeras apresentações civis e religiosas relativas à cultura do nordeste brasileiro, culminando no serviço da banda do Batalhão de Caçadores do Exército brasileiro, enquanto militar, fato precursor de sua transferência para a cidade do Rio de Janeiro⁴ para o início de maior reconhecimento artístico.

³ Segundo estudos de Thais Rabelo e Edite Rocha presentes no texto “*A Música Sacra na Filarmônica Nossa Senhora da Conceição de Itabaiana (SE)*” encontramos a contextualização de sua formação, e correlatamente, mais sobre o entendimento de sua importância política àquele território. Entendemos, com isso, que a história da filarmônica também é, sem dúvidas, um acesso à compreensão das relações políticas entre a Igreja e o Estado durante o período que esse território ainda pertencia ao Império português.

⁴ O levantamento realizado por esse estudo torna impreciso o período exato de transferência de Luiz Americano para a unidade do exército no Rio de Janeiro. Embora tenhamos encontrado, de forma recorrente, informações biográficas que consideram que a mudança tenha sido realizada em 1921, com baixa do serviço militar em 1922, o levantamento documental dessa pesquisa localizou fonte que refuta essa datação. Trata-se do registro de nascimento de sua filha Leda no livro de registro de nascidos no Rio de Janeiro sob o número 3380, página 07, no dia 26 de outubro de 1920. Esse documento nos permite entender que a chegada de Luiz Americano à Cidade Fluminense ocorreu em momento anterior à temporalidade normalmente atribuída pelo campo da História musical. (RIO DE JANEIRO (RJ). Registro do Estado do Rio de Janeiro, 6ª Circunscrição do Rio de Janeiro. **Registro de Nascimento [de] Leda Rego**. Registro em: 26 out. 1920. Certidão registrada às fls 7 do livro n. 199 de assentamento de nascimentos n. 3380. Data de nascimento: 13 out. 1920.)

Sua presença no território fluminense trouxe consigo as competências demonstradas desde Sergipe, com base no que acreditamos ter sido a partir das experiências que a filarmônica proporcionou e que serão demonstradas com maior detalhamento a partir da estrutura idealizada para essa pesquisa.

Sua transferência foi provocada, conforme nossas suposições, devido ao vínculo militar, uma vez que consta em seus registros o serviço no exército brasileiro, interrompido pouco tempo depois de sua chegada na cidade do Rio de Janeiro. Após sua baixa na fileira militar em 1922, como afirma Paulo Francisco Santos Da Silva (2018), Luiz Americano passou a atuar como solista, intérprete, compositor e regente. Assim, a partir da década de 1920, já é possível encontrá-lo nos jornais do Rio de Janeiro sendo “aplaudido” por estar à frente de conhecidas orquestras que faziam parte da produção musical:

A diretoria dessa sociedade resolveu festejar o próximo carnaval oferecendo dois bailes no sabbado e na segunda-feira gorda (...) a ornamentação será cuidada por especial carinho, tendo sido contratada para essa festa a conhecida *Syncopated Orchest* dos applaudidos maestros Sylvio de Souza e Luiz Americano. (As Festas Proximas. **O Jornal**, Rio de Janeiro, ed. 2807, 1928, p. 8).

Suas apresentações foram, em grande parte, associadas a nomes como Ary Barroso, Sylvio Caldas, Carmen Miranda, Pixinguinha, Donga, Jacob do Bandolim, Radamés Gnattali e Heitor Villa-Lobos, o que demonstra sua recepção e participação em importantes projetos culturais, eventos públicos e demais programações culturais, como se pode verificar a seguir.

Transmissão do studio, do segundo Programma Delicioso. Far-se-ão ouvir: Zaira de Oliveira Santos com o seu magnifico repertorio de valsas francesas; Sylvio Caldas em formidáveis sambas inéditos, acompanhado ao piano pelo fino humorista Ary Barroso; dr. Breno Ferreira nos mais originaes batuques e emboladas; Paulo Netto, em lindas e delicadas canções; Pixinguinha, com a sua flauta a frente dos Oito Batutas, o maior sucesso de Paris; Luiz Americano, o rei do saxophone; Donga, com a sua orchestra da "Guarda Velha", exclusiva dos discos Victor e outros nomes de grande valor artistico.⁵ (Radiversas. **O Jornal**, Rio de Janeiro, ed. 43, 1932, p. 4)

⁵ Tomamos como opção preservar o formato da escrita original grafado nos periódicos selecionados.

Figura 1 - Luiz Americano acompanha Carmen Miranda



Fonte: **Fon-Fon**: Semanário Alegre, Político, Crítico e Espusiente, Rio de Janeiro, ed. 47, 1938, p. 27.

Dentre sua polivalência, os registros demonstram que Luiz Americano atuou no teatro musicado, como músico de estúdio, e regeu orquestras importantes. Nos meios de comunicação, foi músico exclusivo⁶ da Rádio Sociedade Nacional⁷, a primeira rádio do Brasil, e da expressiva Rádio Mayrink Veiga durante o período estabelecido neste estudo, fatores que o apontam como influenciador de diferentes

⁶ A indústria fonográfica, presente no Brasil desde final do século XIX através da criação de empresas como a casa Edison e Odeon (Diniz, 2003). Essas gravadoras de fonogramas também se configuram como espaços significativos para expansão da obra de Luiz Americano, sendo ele recorrentemente contratado para suas produções musicais.

⁷ A presença da Rádio Nacional na trajetória de Luiz Americano será analisada em seção própria, já que a consideramos fundamental para compreender o personagem e a História da música brasileira e suas transformações.

gerações de profissionais da música no Rio de Janeiro, em variados gêneros musicais, em especial, o *Choro*⁸ e o Samba-Choro.

Chamamos atenção para o fato de que Americano também pode ser percebido por relações de poder, quando discutiremos a sua condição de Virtuoso, e a participação como sindicalista, decorrido em período chave para o processo de estruturação da profissionalização dos músicos, integrando uma gestão de transição e adequação às novas concepções de trabalho e carreira trazidas pelo Estado Novo de Getúlio Vargas. Essas considerações serão pormenorizadas, dado o acesso privilegiado que tivemos ao arquivo do sindicato dos músicos do Estado do Rio de Janeiro, o SindMusi.

Trabalhos acadêmicos, em sua maioria ligados à História da Música ou à Música, também adotaram Luiz Americano como objeto de pesquisa e realizaram estudos em torno de sua obra, quase sempre a partir do recorte da compreensão do seu desenvolvimento acústico e a relação com seu instrumento. Destacamos os seguintes: *A Música Atraente: O Processo Criativo e Interpretativo na Obra de Luiz Americano* (2009), de Rafael Henrique Soares Velloso; *Luiz Americano: um sergipano na história do choro* (2018) de Paulo Francisco Santos da Silva; e *Obra musical de Jorge Americano Rêgo do acervo da filarmônica Nossa Senhora da Conceição - Itabaiana-SE* (2011) de Carlos Henrique Costa de Oliveira. Tratam-se de importantes investigações, de significativa contribuição, igualmente reveladoras sobre o nosso personagem, e que serviram como balizadores aos sentidos que buscamos realizar para esse estudo.

Nosso objetivo central, nesta tese, foi realizar um estudo analítico da trajetória de Luiz Americano a fim de ampliar a compreensão dos eventos correlatos ao modo como a música e seus agentes permearam as configurações históricas da sociedade do Rio de Janeiro, capital política e cultural do Brasil, e como ela – a música – foi utilizada como campo de disputas de poder e de agenciamentos históricos para diversos sujeitos e instituições, em especial, para o Estado Novo de Getúlio Vargas.

Há, em termos específicos, com esse objetivo a intenção de constituir uma narrativa sobre o personagem que seja capaz de agregar a observação dos indícios e espaços de disputas projetadas no cenário musical constituído no Rio de Janeiro a

⁸ Embora tenhamos na palavra *Choro* a referência que utilizaremos para o debate e a nomeação do respectivo gênero musical abordado nesta tese, é comum no campo de estudo encontramos menção ao termo *Chorinho*, que segundo Diniz remete-se ao termo popularizado designando um tipo de *Choro* realizado em duas partes, a saber: “ligeiro, brejeiro, muito comunicativo” (2003, p. 13).

partir da mediação de Luiz Americano. Nesse sentido, interessa-nos investigar as relações entre a sua trajetória e acontecimentos como as reestruturações econômicas, políticas, tecnológicas, estéticas e culturais do Brasil da primeira metade do século XX.

Para cumprir esse percurso, compõem nossas opções teóricas a utilização de conceitos historiográficos como trajetórias, biografias e histórica crítica, os quais estão articulados a partir de reflexões percebidas como importantes à investigação desse passado e o contexto que lhe faz peculiar.

As perspectivas pelas quais os citados referenciais serão utilizados no decorrer do desenvolvimento dessa pesquisa revelam, sobretudo, pontos de vistas que, entendemos, nos auxiliarão, ora como exercício dialético, ora como um olhar que se projeta sobre uma análise objetiva de uma fonte histórica identificada.

Esse é um olhar que se projeta pela possibilidade de redimensionar o alcance dos sentidos que projetamos sobre diversas identidades da música popular brasileira, agregando ao seu debate, no interior campo da Nova História Cultural⁹, elementos implícitos de poder a partir da trajetória de Americano.

Indicamos assim o exercício de aproveitamento de referenciais alinhando-os à percepção de uma metodologia atenta à vida e à trajetória profissional, garantindo ao objeto aqui delineado a valorização de respectivas camadas de são elegíveis na análise; afinal, “novos” objetos demandam novas metodologias, como sugerido por Peter Burke (2004).

Em termos do ponto de vista histórico, as pesquisas realizadas por Ângela de Castro Gomes, Patrícia Santos Hansen, (2016) Isabel Lustosa e Tânia de Luca (2018) ilustram perfeitamente uma ideia que podemos assimilar na trajetória de Americano: aquela relativa à uma nova condição observadora para classes ou indivíduos que anteriormente só seriam aproveitados pelo campo da História de forma incipiente ou restrita a um tipo de estereótipo biográfico, deixando de lado informações fundamentais para a compreensão sobre o passado.

⁹ De acordo a perspectiva de Barros (2013), o estudo no campo da História Cultural valoriza o entendimento sobre a cultura popular, inserindo-a no grande repertório “dos grandes temas” ligados anteriormente ao que era denominado de “alta cultura”. Nesse sentido, o historiador cultural assume um papel de decifrar não apenas os vestígios e indícios de um determinado recorte na produção cultural, mas também de, através da interpretação de suas linguagens, representações e práticas, melhor compreender as relações entre as pessoas de uma mesma sociedade, território ou país e destas com o mundo.

As autoras buscam inscrever os sujeitos históricos como *intelectuais mediadores*, criando um espaço cognitivo que nos conduz ao entendimento de que poderíamos pensá-los compondo essa categoria, delineando, nesse caso, uma (re) apropriação que nos remete à ressignificação do próprio papel de intelectual na sociedade.

Trata-se de um novo olhar para um objeto “comum”, distante das concepções vistas até o século XIX, que admitiam como intelectuais apenas as pessoas das “grandes artes e ciências” culturais, eruditas por sua formação invariavelmente clássica - seriam essas as únicas pessoas responsáveis por protagonizarem as mudanças na sociedade nas mais variadas áreas.

Embora o conceito de intelectual mediador, categoria utilizada pelas citadas pesquisadoras, não seja um elemento analítico adotado para o desenvolvimento da tese, seus preceitos não se invalidam no auxílio de uma reflexão que indiretamente dialoga com Luiz Americano, já que perceber homens e mulheres como “intelectuais” pode inspirar pesquisas que também contribuem na tentativa de (re) atualizar os papéis dos indivíduos que não se enquadram no citado espectro tradicional do conceito (Gomes; Hansen, 2016).

Sobretudo, trazem à tona as narrativas sequestradas, como uma “história vista de baixo”. Nesse sentido, é oportuno lembrar de Ângela de Castro Gomes e Patrícia Hansen (2016) quando indicam uma relação direta entre *intelectuais mediadores* e as mídias, em especial os jornais¹⁰, considerados os grandes veículos de circulação de ideias entre o final do século XIX e início do século XX. O uso e análise dos jornais e revistas cariocas¹¹, especializadas, e *casting* de gravadoras e rádios¹² que fazem referências ao músico Luiz Americano e servem de fontes sobre o personagem ensejam uma ampliação do uso de modelos estéticos e, principalmente, de sociabilidades projetadas nesses veículos, através do suporte da música produzida no início do século XX. Isso se configura como algo que realizamos atribuindo a cada uma destas fontes uma interpretação própria e

¹⁰ O levantamento inicial das fontes nos indica que a presença desse personagem em referências jornalísticas e no campo musical é ampla, em narrativas que lhe atribuíram destaque por seu desempenho na transformação artística e estética para a música brasileira. Dados extraídos preliminarmente de periódicos como: O Fluminense, Fon-Fon, Diário de Notícias, Jornal do Brasil, O Carioca, O Jornal, Correio da Manhã, Gazeta de Notícias, A Noite e O Cruzeiro.

¹¹ Carioca 1936-1950; Fon-Fon: 1935-1959; O Jornal: 1927-1939; Correio da Manhã: 1927-1929; A Noite: 1927-1929; O Cruzeiro: 1929-1939, 1956, 1959.

¹² Revista da Música Popular; Revista Mayrink Veiga.

perfazendo por uma multiplicidade de ângulos, “[...] tais como classes sociais, cultura, sociedade, relações culturais, antropológica e histórica, [...]” (Silva, 2017, p. 73).

Outras problematizações sobre Americano podem ser vistas ao alcance de dois ângulos: o primeiro refere-se aos determinantes estruturais, ou seja, questões de razão econômica, ou relacionadas às demandas do processo de produção musical ou de classe, que tenham, de algum modo, influenciado na atuação e perfil dos músicos em decorrência do ajuste ao mercado – a exemplo do desenvolvimento da tecnologia, que incidiu sobre os formatos e criações artísticas e culturais naquele período, como indicado por Vinícius Carvalho Veleda (2018), Pedro Aragão (2014) e Jamil Mamedio Bark (2007).

O segundo consiste nos elementos que utilizamos no processo reconstrutivo da trajetória desse personagem, inserida naquilo que sugere Silva (2017) quando nos instrui sobre o abandono de uma narrativa que privilegia somente os feitos dos “grandes” personagens.

Embora esteja claro que não podemos classificar Luiz Americano como artista sem expressão para a música produzida no Rio de Janeiro – ao contrário, demonstramos que sua notoriedade se fez de forma substancial –, percebemos que há aspectos peculiares¹³ em sua biografia que o colocam numa espécie de interseção, entre os regionais anônimos e a classe do que poderia ser considerado o *mainstream* de sua época, circunscrito com nomes do porte de Pixinguinha e Jacob do Bandolim.

Acreditamos que é preciso pensar sobre esse motivo, considerar que talvez tais elementos estejam relacionados à sua terra natal, Itabaiana (Sergipe), à sua maestria desenvolvida a partir de um viés formativo diferente daquele considerado na capital cultural e, principalmente, pela forma em que realizou agenciamentos nos diferentes espaços que ocupou em sua carreira. Todos esses elementos trazem ao nosso personagem características um tanto incomuns para o sucesso que atingiu, agregando e explicando muito mais do que seu reconhecimento como um “talentoso” pode oferecer.

¹³ Como aspectos peculiares, consideramos sua técnica, qualidade e a potência de sua emissão sonora, observada principalmente no aproveitamento das gravações, quando uma possível necessidade de refazer o trabalho resultaria em prejuízos.

Outro aspecto importante na construção desse trabalho consiste no recorte da trajetória de Luiz Americano a partir de sua inserção no contexto das mídias, em especial, as rádios¹⁴, e consequentemente nas relações entre a música e o poder, os instrumentos utilizados por intelectuais a fim de pôr em curso os projetos organizadores de políticas desenvolvimentistas. Trata-se de uma análise que possibilita observarmos os processos envoltos às identidades culturais brasileira.

Ou seja, trata-se de uma possibilidade analítica mais sensível que permite, a partir de Americano e das fontes históricas produzidas sobre ele, a identificação dos agenciamentos sociais segundo a perspectiva do músico, assim como as modificações na percepção/produção/recepção. Além disso, analisaremos, tendo o personagem como foco e do movimento observado em sua carreira, a circulação da arte musical para influência da “identidade nacional”, construída a partir do que se convencionou chamar de “música popular brasileira”, debatendo mais sobre o quanto as canções e os ritmos são encarregados de representações e, por isso, moldam uma determinada realidade, como indica Marcos Napolitano (2011).

Ou seja, estamos preocupados em recuperar a experiência singular de um homem numa rede analítica útil à pesquisa e à memória, tanto no campo musical como histórico, assumindo os riscos da complexidade desafiadora comum às pesquisas de teor biográfico, que não podem se isentar de atrair para seu campo conceitual as relações que são pertinentes ao campo que tomamos para nossa atuação. Nesse sentido, somos auxiliados pela certeza pautada por Lilia Schwarcz e Heloisa Starling (2018), ao revelar as razões epistemológicas da produção de narrativa biográfica que ao ser revelada, mostra também, fatos sobre o Brasil:

Uma biografia é a evidência mais elementar da profunda conexão entre as esferas pública e privada: somente quando estão articuladas, essas esferas conseguem compor o tecido de uma vida, tornando-a real para sempre. Escrever sobre a vida do nosso país implica questionar os episódios que formam sua trajetória no tempo e ouvir o que eles têm a dizer sobre as coisas públicas, sobre o mundo e o Brasil em que vivemos - para

¹⁴ A temporalidade do desenvolvimento da carreira de Luiz Americano no Rio de Janeiro coincide com o início da história do rádio no Brasil, um contexto específico de análises nas quais se torna possível identificar o serviço das transmissões como “projeto civilizatório” a partir da confluência entre política e tecnologia, à disposição dos “valores tradicionais” defendidos pela elite por meio de modelos de difusão educativa. Saroldi (2003) recupera esse evento a partir da trajetória de Roquete Pinto na direção da primeira emissora fundada oficialmente no Brasil em abril de 1923, a PR 1 – Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. “Roquette-Pinto estimulava seus companheiros a produzir e apresentar programas, geralmente sobre temas científicos, cívicos e culturais, dentro do espírito do rádio educativo” (Saroldi, 2003, p. 4).

compreendermos os brasileiros que somos e os que deveríamos ou poderíamos ter sido. (Schwarcz; Starling, 2018, p. 20)

Quando seguimos a lógica posta Lília M. Schwarcz e Heloísa Starling (2018), passamos a considerar cada vestígio deixado por e sobre Americano, refletindo sobre o tratamento adequado, a fim de que possamos obter as respostas por eles suscitadas.

Uma condição investigativa sugestiva refere-se ao mito do fio de Ariadne, que acomoda metáfora do “fio do relato” utilizada por Carlo Ginzburg (2007). Desta forma, apoiamos a escrita sobre a trajetória de Luiz Americano de forma consciente que esse “labirinto”, muitas vezes, de forma fronteiriça com diferentes campos do conhecimento – a exemplo da História Social, Sociologia, História da Música, Musicologia, Arquivologia, Patrimônio material e imaterial, ou mesmo na Etnomusicologia, ou seja, áreas de concentração complementares no diálogo das complexidades que se apuram sob uma perspectiva historicizada – pode atender nossa expectativa quanto ao estudo da trajetória de Luiz Americano. Propomos trazê-lo ao reexame, não apenas em relação às transformações da própria música, mas também do aspecto social de forma ampla, a partir das construções e espaços ocupados pela classe dos músicos, complementando a memória produzida nesse processo.

Tal apuração é capaz de fazer notar suas expressões e mútuas afetações – as quais consideramos reveladoras das experiências individual e coletiva, a partir de suas intencionalidades, presentes nas sociabilidades que se fazem consumadas em diferentes momentos históricos.

Nesse sentido, buscando comportar essa estrutura associada às exigências formais de apresentação dessa tese, propomos, aqui, um capítulo introdutório que apresente o tema, suas tensões e os pressupostos pelos quais abordaremos o passado, e dois capítulos de desenvolvimento que apresentaram com maior profundidade as temáticas que elegemos essenciais ao entendimento de valor historiográfico da trajetória de Luiz Americano.

Como dito, neste primeiro capítulo, o qual consideramos integrar esta introdução, nosso objetivo se estabelece em contemplar, para além dos pressupostos epistemológicos em que buscamos apoiar toda a reflexão, os itens específicos que auxiliarão nos entendimentos necessários relacionados à música e ao músico do Rio de Janeiro.

No segundo capítulo, *Repensando Luiz Americano, de Itabaiana ao Rio de Janeiro: Família, Música e Virtuosismo*, iniciamos sua apresentação com o filho de Jorge Americano, recuperando em sua biografia o tom geracional despercebidamente esquecido ou substituído pela associação do nome comercial, artístico. Agregamos uma mudança em sua leitura, insistindo em sua formação como Luiz Americano de Itabaiana, ponto de identidade que se fixou como título da tese.

A origem Itabaianense revela o chão de sua formação, a proficiência musical de sua família, sua mãe, a excepcionalidade do regionalismo virtuoso. Aponta às migrações e às trocas culturais no território brasileiro desembarcadas no Rio “virado” para Europa. Desta forma, se molda, para além das questões metodológicas e epistemológicas já apresentadas, a reflexão sobre a cena musical, tecendo uma imersão nessa concepção que busca ampliar o olhar sobre outros aspectos do que aquele relacionado diretamente ao espetáculo em si, a exemplo das características e movimentos musicais da cidade, do território do artista.

Continuamos nossa análise no contexto de Itabaiana, refletindo sobre a memória da “vocação” musical da cidade a partir de registros que demonstram o funcionamento de instituições de formação musical desde o século XVII.

A percepção dessa relação (Sergipe - Rio) colaborou no aprofundamento de sua trajetória a partir de seu território de origem, momento da tese pelo qual o constituímos o “Luiz de Itabaiana”, uma “provocação” feita que tensiona um pensamento alternativo, tornando possível a inversão da lógica interpretativa tradicional, que tende a considerar a capital brasileira como a origem das pautas culturais e est  ticas, hermética às contribuições de outros territórios brasileiros.

Ainda que no início do capítulo 2 recuemos nossa análise para períodos anteriores, iniciando nossa narrativa inclusive em outro recorte espacial (em Itabaiana, Sergipe), a temporalidade compreendida entre o final da década de 1920 e o início da década de 1930 é assumida como recorte inicial principal de nossa pesquisa, já que equivale ao início do ciclo de atuação profissional de Luiz Americano no Rio de Janeiro.

Questões relativas à função do músico, da carreira musical como um todo, as formas de agenciamentos e jogo do campo de poder representado pelas instituições e empresas surgem e são debatidas numa sequência de seções que conduzem Luiz Americano da sua formação inicial, desde seu início na carreira musical, até sua chegada e consolidação no Rio de Janeiro, descamando eventos, permitindo com

que possamos enxergar o peculiar lugar social do músico *Virtuose*, como meio projeção na carreira

O terceiro capítulo, *Arte e poder no Estado Novo de Vargas*, analisa os intercursos de sua carreira, como numa abordagem orgânica que busca emergir os movimentos de sua carreira em relação ao momento social brasileiro. Dedicamos maior atenção à década de 1930 por considerar que foi o período de maior assertividade para definição do perfil musical que projetou nosso personagem na memória da música brasileira.

A análise da década de 1930 nesse contexto nos permitiu perceber Luiz Americano sob diferentes prismas que englobam não apenas a sua carreira, mas a percepção das modificações sociais, em especial, as demandas do processo de profissionalização dos músicos, abordado especificamente a partir dos documentos do sindicato. Tal abordagem amplia as relações profissionais entre a classe dos músicos, o Estado Novo de Vargas e o uso da arte na promoção do nacionalismo como modelo de sociabilidade.

É a partir deste momento que verificamos sua carreira aparecendo frequentemente nos jornais cariocas - em matérias, notas, imagens e propagandas -, assim como suas audições no rádio e eventos importantes, que se desdobram no desenvolvimento do capital social específico de Americano, aqui percebido a partir de seu reconhecimento como *Virtuose*, representante de nossa música, estabelecendo uma interlocução com as relações de poder presentes no contexto musicológico.

No quarto e último capítulo, *O que há de novo, Luiz Americano?* apresentamos de forma mais acentuada a herança do virtuosismo de Luiz Americano como referência singular daquilo que consideramos patrimônio cultural brasileiro.

Para execução desse objetivo, utilizaremos, em maior parte, levantamentos realizados no periódico *Fon-Fon!*¹⁵, cujos registros da carreira do personagem datam desde a década de 1930. Usando este suporte, investimos na análise de sua trajetória na década de 1940, a partir da interpretação das fontes, que nos faz empreender na hipótese de que se trata de uma década que demarca o início de uma percepção de transição do “lugar de memória” dado ao nosso personagem.

¹⁵ Periódico considerado especializado, editado desde 1908 até o final de 1950.

Trata-se de uma fundamentação que se apoia no trabalho de Márcia Taborda (2008), que propôs uma identificação das diferentes gerações de músicos do *Choro* e que nos apresenta elementos dessas transições – no caso de Luiz Americano, que podem ser verificadas nas matérias jornalísticas – e que nos permitiu observar uma alteração no sentido do protagonismo de nosso personagem. Assim, o espaço dado à irreverência musical atribuída a Americano nos períodos anteriores, ou seja, os aspectos antes aclamados, cediam lugar, em 1940, a um sentimento de “saudosismo” em relação ao conjunto geral de sua obra.

Interessa-nos ressaltar, ao configurar a tese, que esse deslocamento de sentidos em relação a Americano não ocorreu de forma aleatória: parte da consideração de que o período coincidente aos quinze anos de sua trajetória na música profissional em alta performance realizou-se sob reflexo dos efeitos do projeto de nacionalista, recortado pelo período Vargas (1930-1945), e que, por sua vez, teve seu reflexo na música, fazendo ascender contingencialmente a visibilidade de gêneros que seriam, por assim dizer, mais identificados ao modelo de cultura musical popular, em especial o *Choro* e o Samba.

Esse sentido é dado por Luiz Otávio R.C. Braga (2002) que, ao desenvolver argumentos de sua tese *"A invenção da Música Urbana no Rio de Janeiro: de 1930 ao final do Estado Novo"*, abordou no mesmo recorte temporal três produções que julgou fundamentais para o entendimento do que queremos aplicar. Ao analisar livros que classificou como escritos “no calor da hora” (Braga, 2002, p. 28) - *O Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores* (Orestes Barbosa, 1933), *Na Roda do Samba* (Francisco Guimarães, 1981) e *O Choro* (Alexandre Gonçalves Pinto, o “Animal”, 1936) -, associados aos periódicos *O Cruzeiro*, *A Voz do Rádio* e *Vamos Ler*, o autor percebeu que eles contém um “caldo semântico” que reportava tensões presentes nas principais conjunturas políticas daquela época, a exemplo dos interesses que culminaram na ditadura do Estado Novo de Vargas: situação de reconhecidas investidas antidemocráticas e, em especial, as teorias sobre a mestiçagem vista sob nova perspectiva, o que destacou como de “valor positivo”.

É nesse ponto que o autor recupera as reflexões sobre o papel da música brasileira, a partir dos argumentos de sua originalidade. Fica claro na exposição de Braga (2002) que havia um diálogo entre as obras que analisou e a estrutura social em formação entre 1930 e 1945 e que, então, buscava-se na música um tipo de

apoio para consolidação de uma identidade, concluindo que “[...] De qualquer modo, existe nos três textos uma relação muito forte entre os objetos descritos, o samba e o *Choro*, e a construção da nacionalidade na versão simplificada de ‘inventar’ a ambos como elementos símbolos do caráter nacional. [...]” (Braga, 2002, p. 200).

Cabe no fim desta seção anunciar duas posições: a primeira é esclarecer que embora a música de Luiz Americano esteja também no foco de análise, a tese não se propõe a ser enquadrada no âmbito do campo da História da Música, pois o que buscamos é ampliar a compreensão das mudanças sociais sob a perspectiva das mediações que a música/músico/produção musical ofereceram a esse contexto. E a segunda expressa que o percurso dessa investigação considerará em todas as suas partes o debate sobre a identidade nacional, as mediações culturais, as circularidades constituídas e os territórios marcados por esses eventos. Aspectos que em maior ou menor plano, se disporão como elementos transversais em todos os capítulos.

1.2 NOTAS E ARRANJOS PENSADOS PARA ABORDAGEM METODOLÓGICA

O estudo que propomos revelou desde seu início um grande desafio de concepção metodológica, em decorrência daquilo que consideramos ser sua “capilaridade” de campos e subcampos influenciadores de nossa narrativa histórica. Nesse sentido, apresentamos nessa seção três pontos e suas respectivas considerações do que inferimos como essenciais para orientação e interpretação dos temas e debates apresentados no decorrer do texto, oferecendo a cada caso referenciais que identificamos como de melhor aplicabilidade.

A insistência em mantermos uma análise teórico-metodológica dialoga exatamente em oferecer destaques ao contorno de determinadas concepções que, quando não cuidadas, podem confundir o leitor, a exemplo do debate sobre biografia e trajetória, ou mesmo as tensões específicas sobre temas que enredam a História e a Música.

Sobretudo, se faz importante o entendimento de que as contribuições do que foi “classificado” como quarta geração dos *Annales* interfere diretamente no que desejamos expressar como nossa proposta metodológica, pois é sob o viés dessa escola de pensamento que nos alinhamos às especificidades do macrocampo ao

qual nos propomos a contribuir; ou seja, o pensamento da quarta geração da *Escola dos Annales* constitui as premissas pelas quais compreendemos pertinentes a comunicação e o meio pelo qual as fontes históricas serão aqui analisadas.

Seguindo por essa direção, optamos então por utilizar como referência principal a retomada de obras significativas para o entendimento da relação existente entre a metodologia e o objeto histórico no interior do campo cultural. Tratamos assim de: *O Mundo como Representação*, de Roger Chartier (1991); e *A historiografia segundo Roger Chartier* (1945-), de Francisco José Alves (2010). Compreendemos que a análise sobre as reflexões feitas por Chartier (1991) encaixam “como uma luva” na abordagem que desejamos desenvolver, a partir do objeto que elegemos: a música como objeto e documento histórico, atrelada em especial à trajetória de Luiz Americano, pois: “Toda reflexão metodológica enraíza-se, com efeito, numa prática histórica particular, num espaço de trabalho específico” (Chartier, 1991 p. 7).

É com esse olhar que notamos que a contribuição dada pelo autor nos “liberta” para uma melhor acomodação do lugar de observação e do refinamento, que resulta de fato numa escolha objetiva da forma pela qual desejamos compreender o passado. Uma “liberdade” tomada como equivalência de reformulação, primeiramente, do movimento histórico vivenciado pelo próprio campo de estudos e, em decorrência, dos objetos e das relações que se mantinham de maneira tradicional. A partir desse deslocamento, Chartier (1991) fez com que fosse possível o assentamento de um outro paradigma, uma nova “noção orientadora”, para o percurso historiográfico:

[...] esta reformulação, que enfatiza a pluralidade dos empregos e das compreensões e a liberdade criadora — mesmo regulada dos agentes que não obrigam nem os textos nem as normas, distancia-se, em primeiro lugar, do sentido que Michel Foucault dá ao conceito, ao tomar ‘a apropriação social dos discursos’ como um dos procedimentos maiores através dos quais os discursos são dominados e confiscados pelos indivíduos ou instituições que se arrogam o controle exclusivo sobre eles. (Chartier, 1991, p. 180)

Em outras palavras, enuncia uma das principais possibilidades da criação metodológica para História Cultural: a saber, sua condição de estabelecê-la como uma nova forma de “enxergar” a situação, desvinculada ou desobrigada de assentir

aos “discursos confiscados”, livre para, assim, realizar uma apreensão particular de realidades sociais específicas.

São sob esses termos que Chartier (1991) anuncia o processo que resulta no seu conceito de *Representação*, consistindo numa perspectiva de análise das atividades culturais que prima pela sua complexidade, a partir dos processos envoltos em sua criação, difusão e aquilo que entendemos como principal, a interpretação de seus significados. Um conceito que exerce um papel fundamental ao entendimento dos fatores de intermediação da realidade e da construção de identidades, hierarquias, capitais e meios de constituição de poder, como será de nosso interesse demonstrar.

Na prática, tratamos então de escolher metodologicamente o repertório disponibilizado pelo molde do conceito *Representação* na aplicação analítica-interpretativa da trajetória de nosso personagem, pois, dessa forma agregamos a possibilidade de alcançar inferências de uma trajetória/representação que não se apresentará como neutra ou preocupada necessariamente em sua objetividade, constituindo assim a chave interpretativa adequada para retomada de um passado, sob questionamentos que nos revelem fragmentos “interessados”, ou seja, moldados por valores de representações coletivas, sem com isso, desconsiderar a apropriação individual de Luiz Americano, tanto de suas práticas quanto de seu tempo.

A relação presente no interior do conceito de *Representação* que Chartier (1991) desenvolve entre coletividade e individualidade, ou seja, que diz respeito a uma proposição de relação mútua de constante tensão, dialoga, em nosso caso, com questionamentos pertinentes aos músicos que atuavam no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. Assim, precisamos buscar sua identificação tanto em relação às características de sua coletividade, quanto de suas individualidades, para que desta forma seja possível aprimorar sua representação na história. É por isso que:

O conceito de representação é fundamental na configuração da história cultural formulada por Roger Chartier. A noção alude ao modo como, socialmente, os homens constroem o mundo, construindo sentidos, atribuindo significados. Assim, três aspectos pautam a representação: a dimensão coletiva, a particularidade e o empenho. (Alves, 2010, p. 46)

O tripé coletividade, particularidade e empenho, que em nossa versão será abordado na acepção de agenciamento, é composto por conceitos que são

perfeitamente correspondentes ao que observamos na trajetória de Luiz Americano, quando o consideramos um sujeito histórico que assimila e ao mesmo tempo “reage” ao seu período através da música. O conceito de *Representação* constituído então por Chartier (1991) flexiona uma abordagem que permite ao olhar do historiador perceber uma “funcionalidade exclusiva” de uma determinada classe, nesse caso, os músicos.

Assim entendidas, as representações, diz Chartier, estão colocadas no campo de concorrências, de disputas, de contendas, de lutas. A luta de classes não ocorre somente no plano econômico e político, mas também no plano simbólico, no plano da cultura. (Alves, 2010, p. 17)

Música, em nosso caso tratada pelo gênero musical do *Choro*, e músicos podem então ser tratados metodologicamente como testemunhas do passado, o referente e o referenciado, como discurso, que espelham uma visão da realidade. Chartier (1991) investe no argumento de que há diferentes sentidos que podem ser apreendidos naquilo que denominou como “dispositivos formais” ou seja, o modo e o tipo de fonte que revelam por sua própria estrutura condições “engessadas” de suas representações. Entretanto, nos diz que “as obras e os objetos, produzem sua área social de recepção muito mais do que as divisões cristalizadas ou prévias o fazem” (Chartier, 1991, p. 186).

E sem dúvida essa atenção dada às “formalidades das práticas” (segundo a expressão de Michel de Certeau), do lado da produção ou do da recepção, que mais prejudicou uma maneira clássica de escrever a história das mentalidades. Em primeiro lugar, obrigando-a a considerar os discursos em seus próprios dispositivos, suas articulações retóricas ou narrativas, suas estratégias de persuasão ou de demonstração. Os agenciamentos discursivos e as categorias que os fundam — como os sistemas de classificação, os critérios de recorte, os modos de representações — não se reduzem absolutamente às ideias que enunciam ou aos temas que contêm. Possuem sua lógica própria. (Chartier, 1991, p. 187).

Consideramos que essas colocações servem muito àqueles que direcionam estudos no campo da História Cultural, em especial para uma reflexão metodológica, pois, oferecem uma trilha sinalizada que nos orientam a desviar de antigos descaminhos, agora “desmascarados” e já postos como superação dos dilemas inerentes ao desafio de se interpretar as fontes. Um dilema entre o caminho “mais seguro”, cujas conclusões se caracterizavam por uma visão “inequívoca” da realidade, ou pela via que acolhemos, cujo objetivo considera a necessidade de que:

Cada série de discursos seja compreendida em sua especificidade, ou seja, inscrita em seus lugares (e meios) de produção e suas condições de possibilidade, relacionada aos princípios de regularidade que a ordenam e controlam, e interrogada em seus modos de reconhecimento e de veracidade (Chartier, 1991, p. 187)

Sublinhamos em conjunto o alinhamento ao pensamento de Peter Burke (2005), que afirma que, para cada objetivo, se faz possível pensarmos em uma metodologia própria para suportá-la; um argumento que nos credencia a desenvolver uma correspondência própria de aplicação ao nosso propósito.

Seguindo nessa direção, destacamos que concebemos uma abordagem híbrida para a tese, justamente em razão da essência de sua investigação, e da relação entre seu objeto e as distintas tipologias de fontes e campos de conhecimentos entrelaçados nele. Observa-se assim que esses dois conjuntos de elementos (campos e fontes) atravessam a narrativa historiográfica, assim como estabelecem diferentes interseções, a exemplo da antropologia, ciências sociais e etnomusicologia.

A relação entre o tema, os campos de estudos e as fontes nos influencia a refletir sobre a necessidade de se estabelecer um sistema de análise capaz de organizar a interlocução entre estes diferentes termos. Pensar dessa forma serviria, entre outras coisas, para definir uma identidade à própria tese. Desse modo, admitindo as complexidades do tema, pensamos ser crucial criar uma abordagem metodológica de análise capaz de dialogar nessa perspectiva híbrida e pluridisciplinar, viabilizando, em expectativa, a criação de uma nova análise inédita sobre o tema; um caminho que interroge o passado levando em consideração o melhor ângulo das fontes e os campos de estudos que dispomos, respondendo às perguntas que serão as chaves para nossa interpretação.

Ao refletirmos sobre as características que serão exploradas nesse estudo, negamos qualquer viés de hierarquia entre os elementos tema-campo-fontes, assim como todas as inter-relações entre eles. Optamos, desta forma, por dimensionar os referenciais necessários quando atendam às peculiaridades de cada objetivo relacionado às realizações de Luiz Americano, em seu contexto apropriado. Isso contribuirá para a investigação da sua trajetória entre as décadas de 1930 e 1950, sendo este o suporte da análise.

Nossa intenção é fazer com que o fluxo da relação conceitual-metodológica construída na tese sirva como ponto irradiador de questões sobre o contexto

musical, artístico e cultural do Rio de Janeiro do início do século XX. Pretendemos analisar a trajetória de Luiz Americano naquele espaço e tempo, sendo ele o fio condutor das reflexões. No entanto, é preciso destacar que, embora a pesquisa busque pouco a pouco evidenciar a posição e a representação alcançada por Luiz Americano como um *Virtuose*¹⁶ da música brasileira reconhecido internacionalmente¹⁷, esta tese não se dispõe à reconstituição do seu passado de forma linear ou a se limitar na análise de sua atuação artística. Ou seja, uma reflexão que transcende aos interesses usualmente identificáveis com a História da Música.

Essa escolha, evidentemente, visa se alinhar de forma mais coerente com os elementos estruturais identificados no contexto da pesquisa: a tipologia das fontes acessadas, os conceitos historiográficos que desejamos mobilizar, os objetivos gerais e específicos, bem como as especificidades dos diferentes campos referentes à experiência historiográfica possíveis à sua abordagem.

Em síntese, interessa em nossa pesquisa contextualizar o campo musical como espelhamento da sociedade e suas transformações em um determinado tempo histórico, procurando reconstituir a trajetória de Luiz Americano na intenção de oferecer concretude a esses acontecimentos sociais.

A fim de sustentar parte dos argumentos que fundamentam essas escolhas, incorporamos a inferência de Henrique Cazes (1998) sobre como o contexto econômico, social e tecnológico de um determinado período pode modificar os interesses do objeto música, especialmente, naqueles relacionados às questões do campo da História e Música, provocando, conseqüentemente, alterações na interpretação das fontes e dos métodos de análise necessários para compreendê-lo.

A situação destacada por Cazes em suas análises sobre o gênero *Choro* revela que, entre 1902 e 1920, durante a fase mecânica das gravações musicais, 61,5% delas correspondiam às músicas instrumentais. No entanto, em 1940, esse

¹⁶ Segundo o Dicionário Online de Português, o termo *Virtuose* se refere ao artista que alcançou em elevadíssimo nível de entendimento e competência técnica no desempenho ou na realização de sua própria arte. (VIRTUOSE. In: DICIONÁRIO Online de Português. [S. l.]: 7 Graus, c2023. Disponível em: Disponível em <<https://www.dicio.com.br/virtuose/acesso>>. Acesso em: 08/04/2023.

¹⁷ Destacamos a referência dada pelo Dicionário Biográfico de Música Popular editado por Sylvio Tullio Cardoso em 1965, em que constam informações a respeito de sua atuação em renomadas orquestras e representações, concedendo à Luiz Americano este reconhecimento dentro e fora do país (Cardoso, 1965, p. 19).

percentual, que impacta diretamente no ofício e na atuação de Luiz Americano, caiu para 13,8% (Cazes, 1998, p. 45).

Ora, isso parece uma evidência plausível de um deslocamento na dinâmica da produção, circulação e consumo de música no período avaliado por Cazes. Ao espelhar o mesmo período temporal da trajetória do nosso personagem, temos uma exemplificação da necessidade de uma mudança na estratégia de abordagens das fontes e dos métodos de interpretação, levando em consideração um período de profundas *deformações*.

O uso da palavra deformação foi propositalmente empregado nesse texto como uma forma provocativa, a fim de pensarmos sobre o modo como se deram as transformações culturais advindas, por exemplo, dos incrementos tecnológicos de sua época e do aparelhamento estatal, que interferiram para “uma nova concepção da música”, assim como seus aspectos de circulação e lugares de sociabilidades. Oportuno também destacar que “deformação” coincidentemente foi a palavra escolhida no prefácio de Brasília Itiberê para a obra “Sambistas e Chorões”, de Lúcio Rangel (1962), trecho que nos apropriamos como uma referência ao tom das mudanças no campo musical:

Ah, o melancólico cenário da vida nacional! Cenário de fachada bonita, planejada por famosos arquitetos e urbanistas, mas onde falta tudo, tudo falta água, carne e talento. Mas não adianta apontar os males, que são do domínio público, sem os necessários corretivos. Claro que nós estamos vendo a fila da carne e ouvindo a música discotecária. Porque o fenômeno musical, popular ou erudito, não é um fenômeno isolado, mas uma consequência lógica da nossa evolução social e econômica. Não é preciso ter diploma de sociólogo para verificar que os mesmos aspectos se reproduzem em vários setores da vida nacional: os mesmos agentes do golpe, provocando os sintomas de **deformação** (grifo nosso) ou desagregação. (Itiberê, 1962, p. 8)

Cabe ressaltar que a abordagem metodológica proposta é caracterizada também pela alternância de diferentes perspectivas, sem a defesa rígida ou a hierarquização entre uma ou outra, pois, encontra-se fundamentada na própria característica fluida que procuramos demonstrar de forma correlata à análise da trajetória de nosso personagem. Entendemos, assim, uma construção metodológica conectada ao contexto da própria investigação, que incorpora sua tendência híbrida de análise.

Esclarecemos ainda que, embora haja flexibilidade nas escolhas de referenciais que venham a dialogar com os aspectos da investigação, mantemos a

preocupação de alinhamento em relação ao campo epistemológico a partir do qual o personagem histórico e sua atuação serão analisados. Posto assim, verificamos e reconhecemos que, embora a comunicação entre diferentes aportes seja possível e, por vezes, necessária, uma escolha em função dos nossos objetivos deveria ser realizada.

Para tanto, foi de grande importância o conhecimento da pesquisa de Silvano Baia¹⁸ intitulada “A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)”, que nos ofereceu, a partir de sua revisão bibliográfica, as possibilidades de diálogos, como também algumas limitações a respeito das experiências metodológicas e conceituais na historiografia da música.

O trabalho de Silvano Fernandes Baia (2001) esclarece que um significativo número das pesquisas pioneiras na temática música e sociedade, ou *História e Música*¹⁹, se deram em um contexto em que estes objetos despertavam pouco interesse da academia. Como resultado, o desenvolvimento do campo se deu, principalmente, pelo trabalho de estudiosos denominados *Scholar fans*, ou seja, pesquisadores, em geral musicólogos²⁰, ligados diretamente com a produção musical, e que adentraram pela historiografia privilegiando, aos seus gostos, a história dos gêneros musicais e as biografias de artistas.

A consequência direta dessa constatação foi o entendimento de que as pesquisas realizadas sobre esse enfoque carregavam uma determinada “contaminação” por um olhar demasiadamente “afetuoso” e “íntimo” dos pesquisadores em relação ao contexto do estudo ou ao objeto estudado. Baia (2001) manifesta essa conclusão observando a presença recorrente das adjetivações e elogios às peças musicais analisadas e conclui que, embora essas investigações possam ser consideradas valiosas no contexto de avanços do campo da História da Música, revelam, por outro lado, uma de suas principais limitações e fragilidades.

¹⁸ BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. 2001. Tese (Doutorado em História Social) - Programa de Pós-Graduação em História Social, FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

¹⁹ História e Música representam um campo historiográfico específico que retoma questões cuja leituras são comuns tanto à música quanto à história.

²⁰ Termo que corresponde aos sujeitos, em sua maioria de formação musical, que agregaram em seus conhecimentos a perspectiva historiográfica e suas inter-relações na formulação de seus objetos. Sublinhamos que uma importante contribuição nessa temática diz respeito às inferências de José D'Assunção Barros no artigo *História e Música: Considerações sobre suas possibilidades de interação* (2018), no qual consta nota explicativa sobre diversos autores, musicólogos, capazes de oferecer aprofundamentos desse segmento.

A pertinência do texto produzido por Silvano Baia reforça a urgência de entender a dinâmica das pesquisas que utilizará o estudo da música, seu contexto de produção e manifestação, para levantar questionamentos que transcendem a perspectiva estritamente artística, visando observar o cenário social que se entrelaça nessa relação. A contribuição do estudioso oferece especificamente ao nosso relato, uma sofisticação na reflexão sobre os aspectos que envolvem as temáticas da tese, esclarecendo a respeito das experiências acumuladas pelo campo historiográfico no que diz respeito às pesquisas em que música é apropriada como fonte e objeto.

No contexto das contribuições alçadas, observamos que a investigação que construímos em torno de nosso personagem se alinha ao campo de estudos de *História e Música*²¹. Nesse mesmo sentido, também fazemos referência oportuna às análises e apropriações de José D'Assunção Barros²² em “História e Música: Considerações sobre suas possibilidades de interação”.

Essa obra tem como objetivo apresentar e discutir justamente as possibilidades metodológicas disponíveis aos historiadores enveredados pela relação entre História e Música. Sua clara exposição indica que este campo abriga abordagens “[...] para que os historiadores possam estudar aspectos diversos da história, e não apenas, necessariamente, a história da música” (Barros, 2018, p. 26).

Os entendimentos trazidos por Baia (2001) e Barros (2018) nos ofereceram segurança em assentar-nos neste campo, ao mesmo tempo que nos orientaram quanto às armadilhas na própria condução da análise nesse terreno, pois ambos trataram dos problemas que podem incorrer no desenvolvimento dessas propostas.

Em relação à condução da análise, identificamos em Barros (2018) sua enumeração dos principais componentes epistemológicos que requerem do investigador precaução em relação ao domínio de técnicas e conhecimentos específicos a respeito da música e suas representações²³.

²¹ O destaque em itálico foi realizado para indicar o entendimento de que se trata de um campo historiográfico específico, selecionado devido à natureza de relação com os objetivos desta pesquisa. Seus fundamentos e a pertinência que fundamenta sua escolha serão pormenorizados pela metodologia.

²² Ver artigo: BARROS, José D'Assunção. **História e Música**: Considerações sobre suas possibilidades de interação. *História & Perspectivas*, Uberlândia, v. 31, n. 58, p. 25-39, jan./jun. 2018. Nesse artigo o autor divide o campo em eixos de possibilidades, oferecendo características de cada um, inferindo sobre: o tipo de fonte, os objetivos da pesquisa e a origem de formação do pesquisador.

²³ O autor define representações como: Partituras, gravações, instrumentos musicais, críticas em periódicos, capas, folhetins, convites de espetáculos, entre outros (Barros, 2018, p. 29).

Esse alerta discute a necessidade de se considerar habilidades às vezes demasiadamente distanciadas de nossa formação base como exigências para um exame em profundidade de fontes e objetos do campo *História e Música*. Pondera-se, assim, que historiadores que não são músicos podem enfrentar dificuldades extras caso seus objetos de estudos não estejam bem delimitados nesse campo, e que a presença de um ou outro aspecto impreciso em seus trabalhos²⁴, se torna, nessas condições, algo comum.

Assim, compreendemos que a investigação da trajetória de Luiz Americano articulada ao campo da *História e Música* é a que melhor permite a acomodação dos diferentes pontos de contatos próprios às interseccionalidades que serão levadas em consideração neste estudo. Essa perspectiva, mesmo que prescindindo do uso da música em seu sentido estrito²⁵, também preserva a capacidade de realizar, a partir dela, inserções em complexidades, capazes de apresentar, historicamente, os movimentos feitos pela sociedade e suas implicações no período selecionado.

Ao apresentar as razões e escolhas quanto aos referenciais e à metodologia proposta para o processo da nossa análise, buscamos também oferecer o entendimento de que o espaço de inflexão para a escrita dessa tese se valerá, fundamentalmente, do estudo de uma Trajetória, compreendendo que nela será abrigada a análise do contexto histórico e de sua conformação e seu desenvolvimento inerente ao campo musical.

Por esse motivo, a compreensão da instabilidade inerente ao campo das biografias e trajetórias, conforme descrito por Alexandre de Sá Avelar em “Contexto histórico e biografia: exercícios de releitura de uma tese” (2007), apresenta-se como mais um elo que sustenta nossa pesquisa. O estudo de Luiz Americano demonstra essa instabilidade a partir da presença de uma dinâmica interna em sua trajetória que é mais bem percebida quando consideramos a totalidade de sua obra, pois, há indícios que denotam reinvenções realizadas pelo personagem no interior do próprio

²⁴ Embora seja opção não avançarmos na avaliação da obra musical em termos de sua sonoridade pelos motivos já expostos, cabe destacar que essa posição seria uma opção igualmente viável em termos metodológicos, tornando-se até mesmo recomendável sob o ponto de vista de outros campos do conhecimento, a exemplo da comunicação e musicologia, em que análise musical constitui a ferramenta metodológica base. Sobre aprofundamentos da parte estética da música para o aproveitamento como fonte, ver: TROTTA, Felipe: Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Ícone*, v. 10, n. 2, dez. 2008.

²⁵ Apontamos para o entendimento de sentido estrito da música nesse trecho em referência aos seus componentes estruturais: ritmo, melodia, harmonia, timbre, textura e forma, e letra.

trabalho musical do qual participava, as quais sugerem interrogarmos até que ponto eram feitas com objetivos artísticos ou para mera sobrevivência, por exemplo.

Empreendemos desta forma a possibilidade, assim como sugerida por Avelar (2007), de produzir uma escrita de teor biográfico com bases científicas, mesmo sem perder de vista a devida preocupação no reconhecimento de seus “riscos” a partir das possíveis “ilusões”, bem como advertido por Pierre Bourdieu (1986) quando aborda a tendência de falsa projeção realizada pelo biógrafo em relação ao seu biografado.

Os referenciais relacionados aos estudos biográficos estarão em constante debate e atenção. Desta forma, utilizaremos a interpretação de vestígios de memória sobre o músico, que encontramos nas suas próprias obras, pelo método de investigar os contextos experienciados pelo personagem e, a partir de nossa própria escrita e constituição narrativa, conseguiremos desvendar faces do passado de Luiz Americano e, com resignação, descobrir suas estratégias de flexibilidades e superação frente às circunstâncias postas a ele.

Neste sentido, retornamos às reflexões de Alexandre de Sá Avelar a partir de sua leitura de Scarlet Marton, ao destacar a necessidade de zelo na análise de uma trajetória, para que não deixemos de realizar a sua função; segundo o autor, é necessário “trazer à cena circunstâncias históricas, levantar questões, discutir perplexidades” (2004, p. 10).

Toda essa construção busca suportar a função de explorar o contexto histórico em que Luiz Americano esteve inserido, ampliando os aspectos colaborativos à compreensão de suas complexidades no cenário musical do Rio de Janeiro entre as décadas de 1930 a 1950.

1.2.1 A cena da música em considerações historiográficas

Inspirado no termo *cena musical*, que compõe originalmente uma categoria sociológica, iniciamos essa reflexão com a intenção de designar acontecimentos que foram ao mesmo tempo correlatos ao desenvolvimento da música popular brasileira e à trajetória de nosso personagem. Assim, o que buscamos compreender em maiores detalhes consiste na relação das apresentações artísticas que envolvem

não apenas a música, mas outros aspectos que as compõem, seja pela perspectiva do artista ou do público.

Nesse sentido, apreendemos a *História e Música* direcionada ao arco crítico a respeito de variáveis como o consumo da cultura, as formas de sua circulação e outras relativas à memória construída em torno da obra de nosso personagem, tecendo assim um recorte sobre os movimentos e transformações inseridos nessa cena, a exemplo do que demonstra Mônica Vermes (2011) na pesquisa “A Cena Musical do Rio de Janeiro, 1890-1920”, quando nos ajuda a entender sobre as divisões existentes na sociedade da época a partir do tipo específico de música consumida.

Sua pesquisa se direciona às compreensões dessa cena musical sob a perspectiva da competência formal dos músicos, demonstrando as relações de tensão entre a música erudita e a leiga, representadas por suas respectivas classes sociais.

Felipe Trotta (2013) por sua vez concebe “cena” como um fenômeno intimamente relacionado ao território de sua execução, peculiaridade observada nos estudos realizados por Miguel Ângelo de Azevedo (2018), quando analisou a cena do *Choro* em Aracajú, preocupando-se em entender a relação dos grupos musicais que atuavam naquele território, com o objetivo de identificar as estratégias de promoção do gênero musical na cidade. Para esse autor, a cena funciona “como uma maneira de entender o modo como práticas musicais específicas ocupam o espaço urbano e passam a ser foco de processos sociais que envolvem produção, consumo e circulação da música nas cidades”.

As inferências de Azevedo (2018) não se restringem à produção sonora envolvida, mas em certo grau também aos aspectos da própria cidade em relação à sua política ou aos poderes que se constituem ao redor da ação específica da cena do *Choro* naquele território.

De um modo geral, o que desejamos aventar consiste na possibilidade de percepção de questões históricas na observação de cenas musicais, ou até mesmo a oportunidade de serem articuladas em outras composições estruturantes, englobando campos da sociologia, etnomusicologia, antropologia, comunicação, por exemplo.

A contribuição historiográfica agregaria diretamente na avaliação direcionada às condições das relações estabelecidas entre a produção sonora e as modificações

dos protocolos sociais por ela promovida em determinados grupos ou segmentos específicos de uma sociedade. Caberia à cena musical sua elevação a um tipo de *documento-monumento* específico.

Nesse sentido, o vocabulário empregado por seus participantes, o estilo de suas roupas, a postura dos músicos e bandas, entre outros tantos outros itens, serviriam como referente para aplicação da reflexão historiográfica, ampliando-a e ressignificando em utilidade de mútuo crescimento entre os campos.

Essa perspectiva de reflexão sobre o conceito de cena musical ajudaria, por exemplo, em mitigar uma fragilidade sobre a apreensão que Trotta (2013) nos revela, de que uma cena musical encontra limitações quando analisada em relação a determinados gêneros, a exemplo do samba; isso conduz a um entendimento de que essa limitação está relacionada aos gêneros de grande circulação, dado ao fato de que sua amplitude e pluralidade de públicos não permite garantir que um determinado elemento que se sobressaia em uma cena necessariamente se reproduza em outra. Essa observação é responsável pela limitação que os próprios estudos acadêmicos encontram, sendo contingenciados a buscar entendê-la, a cena, apenas num escopo menor de circulação, o que a torna sempre atrelada a um território específico.

Nesse ponto sugerimos que a investigação historiográfica de cenas ajudaria ao impasse que consideramos crasso na formulação sociológica: por um lado, sua capacidade de agregar-se a novas perspectivas, o que acordaria com o modelo metodológico já apresentado; por outro, sua limitação a determinados gêneros, o que acreditamos também ser aplicado ao caso do *Choro*.

Sobretudo, ao sugerimos alternativas para associação de problemas elegíveis à pesquisa histórica em recortes do campo musical, entendemos que se trata de uma contribuição ao entendimento do próprio conceito de campo aplicado à música e que requererá necessárias adaptações metodológicas específicas que permitam flexibilidades essenciais aos campos de interesses.

As ideias levantadas visam produzir um arco reflexivo a fim de ampliar o entendimento de uma cena musical e, ao mesmo tempo, atender às condições de interesse do campo *História e Música* numa expressão “mutualista” e de mais aproximação entre os diferentes campos citados.

Trata-se da descoberta de interesses comuns e que julgamos elegíveis a serem observados na condição de produção direta de elementos implicados, tanto

com a produção sonora propriamente dita, como para com a História Cultural; ou seja, objetos que dialogam com aspectos do espetáculo em si e se fazem presentes, desde quando o evento é iniciado, até quando percebemos finalizado numa temporalidade específica.

O argumento de historicizar uma cena musical a partir do espetáculo apresentado tangencia a presença de fatores que circulam no espaço entre a concepção, produção, execução e distribuição da arte, como núcleos da existência de “forças” que dialogam diretamente com disputas e projetos civilizatórios compreendidos a partir da estética e de protocolos sociais potencialmente conduzidos pela música ou na manipulação da cultura de uma maneira geral.

1.2.2 Afastando a ilusão biográfica

A concepção que propomos nessa seção condiz com a intenção de se estabelecer dois pontos sobre o desafio do relato historiográfico, cuja compreensão também compõe o campo conceitual geral de nossa análise: o primeiro, relativo a deixar um “aviso” aos atentos leitores que, dentro da nossa própria lógica reflexiva, buscamos os devidos cuidados ao transitarmos no labirinto proposto a todos aqueles que estudam o passado de alguém. Nesse sentido, buscamos não eleger Luiz Americano como uma “epistemologia em si” ou algo que o faça valer além do que realmente foi. Sobretudo, porque está na intenção de “tocá-lo” a contrapelo o desenvolvimento do exercício questionador, que o revelará em suas continuidades e rupturas; agenciamento e produção de si.

O segundo refere-se à necessidade do próprio estudo em adicionar e discutir em seu corpo de análise os termos e chaves interpretativas que consideramos essenciais para interpretação desse passado biográfico. Nessa direção, fizemos uso do conceito sociológico de Bourdieu, com o qual avaliamos a necessidade de associar, na abordagem historiográfica, à visão sociológica que nos permite olhar para a vida de Luiz Americano com a aplicação de “freios e contrapesos”, que contenham a tendência do pesquisador em procurar linearidade, coerência, intencionalidade e o significado absoluto de uma trajetória pessoal.

Queremos evitar, portanto, criar uma narrativa que apresente uma aparente lógica para os eventos de uma vida, apenas sob apoio dos registros encontrados na forma de fontes históricas.

Nesse sentido, podemos avançar mais seguros de que o enfoque na notoriedade e no sucesso do nosso personagem atuarão nessa pesquisa sempre como um sinal de alerta. Esse cuidado e critério são sempre subjetivos, mas importantes pelo fato de estarem implicados nas articulações que buscamos construir.

Compreendemos que o destaque de Luiz Americano como músico, sobre o qual encontramos referências abundantes em diferentes fontes, deve ser constantemente submetido a uma necessária tensão de desconstrução, pois entendemos que estabelecer uma relação de causalidade entre o êxito e os sentidos da sua trajetória seria a própria materialização de uma ilusão biográfica. Postulamos que a cidade do Rio de Janeiro é, sob nossa prospecção, uma cena que comportou eventos que permitem, a partir da investigação historiográfica, uma maior aproximação e, conseqüentemente, compreensão de outro território igualmente significativo na trajetória de Luiz Americano, que foi o Estado nordestino de Sergipe.

Provocamos com isso uma conexão intencional que oportuna pensar o quanto e de que forma esses dois territórios, Rio de Janeiro (sudeste) e Sergipe (nordeste), podem ser interligados seguindo a decodificação da trajetória e da obra do nosso personagem, cuja presença em circularidades culturais permite ressignificar ambos os espaços por meio de nosso artifício dialético, que intenciona uma conexão a fim de possibilitar novos questionamentos sobre as suas intenções e necessidades vivenciadas no tempo histórico de sua carreira.

Com isso, percebemos que o levantamento biográfico, de certa forma, se constitui um labirinto que devemos interpretar e trilhar, a exemplo de uma publicação da *Revista do Rádio* de 1949, que informava: “Luiz Americano iniciou sua vida artística aos 13 anos de idade, tocando oboé nas festas religiosas do mês de Maria, na cidade de Aracaju” (“Você Sabia”? **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, Ano II, n. 19, 1949, p. 21). Trata-se de uma reportagem que consideramos incomum devido à excepcionalidade da informação, que não se replicou em nenhuma outra fonte encontrada a respeito de nosso personagem.

Considerando tal contexto, sublinhamos que o oboé é considerado um instrumento difícilimo²⁶, responsável em produzir uma apurada sonorização, característico por sua versatilidade sonora no grupo de instrumentos de sopro. Mesmo emitindo uma extensão menor de notas, atua como recurso de embelezamento harmônico, afinação e orientação para demais grupos de instrumentos, além de se fazer presente em orquestras desde meados do século XVII.

Reaver Luiz Americano sob a versão de um músico de oboé, ao invés dos instrumentos que tradicionalmente o consagraram (saxofone e clarinete) destaca em nós questões significativas para o entendimento de sua carreira: a primeira diz respeito à sugestão de uma possível posição estratégica para um futuro profissional da música, em que se escolhe a melhor forma de colocação nesse mercado; a segunda, uma escolha de um instrumento que lhe conceda a maior possibilidade de escalação nos grupos musicais, nas orquestras e demais atividades do ramo, ou seja, a prioridade pela sobrevivência; ambos distintos, porém, recíprocos.

A terceira diz respeito aos indícios da forte influência que, provavelmente, recebeu em casa por parte de seu pai, pois, considerando as ponderações de Oliveira (2010), confirmamos que, no contexto de aprendizagem de Americano, a perícia paterna também era destacada de forma transcendente ao esperado em seu contexto musical. “[...]. Uma análise mais aprofundada revela outras facetas da música de Jorge Americano. [...] sua música se mostrou bem madura no que se refere à tradição de música para banda” (Oliveira, 2010, p. 15).

A observação desses detalhes nos permite enxergar, sobre os ombros de um personagem consagrado, seu passado de jovem músico que, como evidenciamos, com 13 anos demonstrava ser qualificado entres seus pares, tocando na capital de seu Estado, num evento religioso que conferia prestígio e responsabilidade, dadas as características específicas de um instrumento peculiar como o oboé.

²⁶ Nota dada pela Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas (OSMC) em seu informativo eletrônico (CONHEÇA o Oboé. *In*: NOTAS Musicais: Informativo eletrônico da OSMC. Campinas, [2024?]. Disponível em: http://www.osmc.com.br/informativo/015/noticia_3.html. Acesso em: 28 jul. 2024). Em outro sítio especializado, encontramos maiores explicações que esclarecem o conceito de dificuldade dado pela Sinfônica de Campinas, descrevendo-o como instrumento que exige domínio da técnica de respiração, uma vez que sua execução requer um sopro constante em alta pressão. (O QUE é um Oboé? *In*: SALÃO Musical de Lisboa. Lisboa, 8 fev. 2019. Disponível em: https://www.salaomusical.com/pt/blog-instrumentos-musicais/195_o-que-e-um-oboe.html. Acesso em: 28 jul. 2024)

Mesmo se olhássemos por um tipo de hierarquia de instrumentos, sendo este um de menor importância ao conjunto, não poderíamos descartar que sua participação nas apresentações sergipanas fora sustentada, entre outros aspectos, por uma percepção de seu desenvolvimento prodigioso, elaborado pelas experiências formativas localizadas no campo pessoal. Tratava-se, possivelmente, de uma capacidade suficientemente demonstrada de maneira a não envergonhar sua tradição, o mestre regente ou os demais integrantes da instituição a quem prestava seus serviços.

Considerar o conjunto desses argumentos não descarta o desconto que devemos dar à carga de intencionalidades presente no conteúdo de qualquer reportagem. Sabemos que, de maneira geral, existia constituído um “modelo editorial” das revistas do rádio, que desde a década 1920 já contavam com algum tipo de redação²⁷ “especializada”, cujos elogios serviam para reprodução promocional do projeto político²⁸ ao qual pertenciam. Entretanto, isso não exclui a possibilidade de, ao analisar a relação de Americano com o *oboé*, entendê-lo via circularidade, entre um universo de aspectos que tornaram possível sua versão como sujeito histórico de seu tempo no campo musical²⁹. Esse tipo de acesso a indícios do passado nos permite pensá-lo como um homem estrategista, representativo da sua condição histórica por meio de escolhas estruturais, reativas ao modo como interpretou e reagiu ao seu tempo e meio musical.

Na obra “O pequeno X: da biografia à história”, de Sabina Loriga (2011), encontramos elementos relativos ao debate a respeito da necessidade de se incluir o sujeito nas narrativas históricas, defendendo que esse tipo de cuidado causa um grande impacto para a apreensão do passado. Uma via historiográfica aberta com esse pressuposto faz distanciar o tempo obscuro quando tais narrativas operam

²⁷ Ver: Dias, Lucia Moreira; Adami, Antônio; Sande, Manuel. As Revistas de Rádio no Brasil: décadas de 1920 a 1950. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 34, n. 3, p. 1-16, set./dez. 2021.

²⁸ A utilização das revistas do rádio era considerada como forma de intervenção estatal na política cultural brasileira, resultando, em alguns casos, até mesmo na fusão ou incorporação dos veículos impressos (periódicos de jornais e revistas) e irradiadores, (as PRs como eram identificadas as rádios) a serviço de um “novo modelo de civilidade” cunhado em seus editoriais e programações.

²⁹ Em diversas reportagens, Americano foi relacionado como uma referência no gênero do *Choro* e síncrono do período de efusão criativa e associativa da profissionalização dos músicos brasileiros e da cultura nacional. Luiz Americano foi: executor de diferentes instrumentos, em especial o saxofone e o clarinete; compositor; arranjador; maestro; integrou diferentes bandas e grupos musicais. Seus dados artísticos também nos oferecem informações de suas parcerias com Pixinguinha, Donga, Carmen Miranda, Jacob do Bandolim.

ignorando o papel das subjetividades no processo histórico, privilegiando uma narrativa histórica assumida como de “valor universal”.

As reflexões abordadas pela autora denunciam na prática uma narrativa que desiste de analisar as pequenas conjunturas do passado, como se estas não estivessem igualmente inseridas nas tramas dos eventos. Essa “preferência” se impõe de forma prejudicial à própria historiografia.

O preço ético e político dessa desertificação do passado é muito alto. A partir do momento em que deixamos de lado as motivações pessoais (...) parece-me importante sublinhar o quanto o perigo do relativismo, que corrói o princípio de responsabilidade individual, é igualmente inerente a uma leitura impessoal da história que pretende descrever a realidade pelo viés de anónimas relações de poder [...] (Loriga, 2011, p. 13).

As declarações de Loriga (2011) dizem respeito à retórica alocada especificamente em escritas biográficas que foram direcionadas por temas que interessavam à manutenção ou reprodução de classes, favorecendo sistemas hegemônicos sobrepostos aos sujeitos, sem pensá-los como coautores que, mesmo quando biografados, sofriam expropriação de sua humanidade, por meio de narrativas impessoais.

Argumentamos que, ao assumir a importância do indivíduo como produtor ao invés de produto de uma conjuntura da realidade observada, permitimos que temas de abrangência da *História e Música* ganhem um espaço maior para desenvolvimento das compreensões do campo, pois dessa forma é possível verificar novos contextos e cenários do passado afetados pelas ações, mesmo que inconscientes, dos indivíduos.

A escolha pela escrita biográfica, embora esteja alinhada à opção metodológica de pesquisa, tenciona também para uma cognição específica do fato histórico, fora do que seria uma “busca pela verdade”, ou a extração de um modelo pelo qual algum recorte biográfico se presuma pedagógico o suficiente para servir de parâmetro sobre a atuação dos “músicos Virtuosos”. Atuante na capital da República naquele período, o seu valor se dá pela percepção de que pode ser aproveitado como um percurso argumentativo e uma narrativa explicativa repleta de informações que fontes isoladas são incapazes de fornecer.

Com base no conjunto de argumentos e pressupostos epistemológicos apresentados que foram desencadeados pelas seções até aqui apresentadas, encerramos a primeira “*Suíte*” prevista no repertório desta tese. Na sequência,

constituímos seu segundo capítulo, que buscará adicionar compreensões a respeito das relações que abrangem temas transversais à sua trajetória, a exemplo da formação e influências musicais, família, virtuosidade, poder, sindicalismo. Todos os aspectos de fluxos que nos auxiliaram a repensar as complexidades da vida e da trajetória de Luiz Americano como personagem também histórico.

2 REPENSANDO LUIZ AMERICANO, DE ITABAIANA AO RIO DE JANEIRO: FAMÍLIA, MÚSICA E VIRTUOSISMO

A escrita desta tese contou com inúmeros inícios que dizem respeito às escolhas e aos horizontes que desejamos apontar. Vieram à tona pensamentos relativos ao tom adequado, que unisse o respeito às peculiaridades e às exigências de um estudo científico necessário numa reconstrução de trajetória de um personagem.

Nossa intenção é, sobretudo, a construção de uma escrita que permita seu reconhecimento tanto como sujeito “histórico” – palavra que usamos para indicar sua natureza pública –, quanto “singular” – a funcionar como antítese, particular. Ou seja, uma investigação que visa estabelecer pela via de suas questões o histórico no particular e o particular no histórico produzido pela cena musical de Luiz Americano.

De fato, o que temos nas mãos é um tecido muito delicado, uma costura complexa que tenta, dentro do possível, equilibrar o método e a ciência com a imprevisibilidade de uma vida. Nesse sentido, buscaremos ao máximo sublimar a dor das escolhas e a angústia das possibilidades que durante o processo abandonamos – afinal, ter que escolher significa, de certo modo, perder; e todo pesquisador sabe o custo desse momento.

Embora o objetivo proposto para essa etapa consista em examinarmos e nos aproximarmos da trajetória inicial de Luiz Americano, iniciaremos essa análise selecionando um momento, o qual julgamos importante para compreensão dos demais argumentos que sustentaram a viabilidade do projeto.

As subseções foram dispostas para que funcionassem como uma espécie de “arranjo” constituído por microanálises que visam oferecer elementos que compõem a identidade de Americano, um reconhecimento que consideramos fundamental para o dimensionarmos na cena artística carioca.

Trata-se de uma contextualização do começo da sua carreira correspondente ao arco inicial de atuação do personagem por diferentes lentes, seja nos palcos, nas suas redes de sociabilidades, ou nos demais espectros e percepções obtidas a partir da observação das fontes documentais que a ele puderam ser relacionados.

Para captura inicial de seu passado, privilegiamos como fontes as matérias de periódicos como *Carioca*, *Fon-Fon*, *Revista Paranove*, *O Jornal*, *Correio da Manhã*,

Gazeta de Notícias, A Noite, Sergipe, e O Cruzeiro, além do levantamento de literatura específica. Essa utilização objetivou proporcionar uma imersão em relação a aspectos pertencentes a um repertório anteriormente privado, mas que veio a se reproduzir no meio musical carioca, demonstrando os pontos de contatos que somam ao entendimento da música e da sociedade de sua época, estruturada a partir da vida cultural da capital. Dessa forma, direcionamos os estudos para a possibilidade de aprofundarmos os sentidos da vivência de Luiz Americano, especialmente, em um primeiro momento, quanto à sua formação musical e à sua vida ainda no seu território de origem: a cidade de Itabaiana, no Sergipe.

2.1 DO AMERICANO DE ITABAIANA AO AMERICANO HISTÓRICO

Considerando que seja possível determinar um “marco zero” de um interesse em algo que vislumbramos uma transformação em objeto de estudo, especificamente nesta tese, podemos dizer que esse fato ocorreu a partir de uma visita de campo ocorrida em julho de 2022 ao Museu Artístico e Histórico de Itabaiana “Antônio Nogueira”, localizado na cidade de Itabaiana, no agreste do Estado de Sergipe, realizada com objetivo de aprofundamento a respeito de arquivos biográficos³⁰.

Tomamos conhecimento da instituição por meio da divulgação de suas atividades no evento “*Primavera dos Museus*”. Quando estávamos próximos ao prédio desse museu, havia em conversa alguns professores que, de maneira informal, indicaram como indispensável nossa apresentação para um memorialista da cidade, o Sr. Almeida.

Ao conhecê-lo, identificou-nos como “carioca”, forma como passou a nos chamar, e indagou-nos no instante seguinte sobre nosso conhecimento daquele que foi, segundo as suas palavras, “o maior músico de cidade de Itabaiana”, pessoa que fez fama no Rio de Janeiro, o filho do maestro da Filarmônica Nossa Senhora da Conceição.

³⁰ Ver: AUGUSTO, Bruno Brandão. A concepção do arquivo biográfico: um estudo sobre as fontes do museu artístico e histórico de Itabaiana Antônio Nogueira. **Reflexões Históricas e Contemporâneas**, v. 13, n. 30, 2025. Disponível em <<https://revistas.unisinus.br/rla/index.php/rla/index>>. Acesso em 30 set. 2025.

A partir desse momento, o Sr. Almeida passou a realizar uma descrição de diversos episódios sobre a tradição peculiar da cidade em diferentes áreas e, em especial, a falar sobre alguém que, ao sair de Itabaiana, se tornou notório na cidade do Rio de Janeiro, e a quem desconhecíamos. Decorridos os dias, aplicamo-nos numa pesquisa superficial, motivada em decorrência daquele inusitado encontro, percebendo aos poucos que havia ocorrido um contato com uma narrativa histórica sobre um indivíduo que ocupava lugar de memória muito especial.

O que ainda não havíamos percebido é que existiam de fato elementos que viriam a inspirar posteriormente a elaboração de toda essa tese. O “filho de Jorge Americano”. Foi essa resposta a maneira como Luiz Americano Rêgo nos foi apresentado.

Luiz nasceu em 27 de fevereiro de 1900 na capital de Sergipe, Aracaju, cidade de acesso direto ao distrito de Itabaiana, distante aproximadamente 60 quilômetros em direção ao interior do estado (agreste sergipano). Lá ainda é possível encontrarmos vestígios da memória de sua família, sua representatividade e de seu pai, além de informações a respeito de seus primeiros contatos com os processos de formação musical, aclamados em território fluminense durante toda a primeira metade do século XX.

Dado o contexto inicial, a partir do valor que atribuímos ao depoimento colhido, foi possível indagar retoricamente sobre algumas das experiências que levariam destaque ao músico Luiz Americano. Percebemos que o relato trazia em síntese uma forte noção de “vocação” artística desse território. Ocorre que, ao escolhermos essa narrativa, incorremos no risco de não percebermos que ela se refere a uma versão que não considera os elementos complexos que sempre acompanharam uma trajetória.

O breve relato percebe como “natural” o desenvolvimento de competências de Americano, estimuladas pela tutela de um renomado maestro em sua família, somado ao fato da oportunidade de acesso às instituições de ensino musical em funcionamento de sua cidade no período entre a sua infância e a sua pré-adolescência.

Todavia, ao identificarmos referência que aborda especificamente a cidade de Itabaiana nesse período, encontramos argumentos que são capazes de nos oferecer um recorte mais aproximado daquilo que provavelmente serviu como referência de

Luiz Americano, ao mesmo tempo que torna mais compreensível a tendência do memorialista na alusão à vocação musical do lugar.

Dialogando com a obra *A república velha em Itabaiana*, de Vladimir Souza Carvalho, encontramos uma visão de “duas cidades”. Quanto à sua cultura musical, o autor confirma textualmente que: “Se Itabaiana tivesse apresentado em todos os setores da sua vida cultural o mesmo desenvolvimento que caracterizou sua jornada na música, o panorama seria outro” (Carvalho, 1973, p. 131).

O estudo de Carvalho (1973) nos chama a atenção para o entendimento de que há no contexto de desenvolvimento da cidade aspectos relacionados à falta de outros bens culturais, indicando como um fator capital o interesse itabaianense pela música, funcionando como uma espécie de “compensação”, em práticas alusivas ao desenvolvimento acústico de sua população³¹.

É possível perceber que Carvalho oferece ênfase aos processos de educação musical como algo corriqueiro, julgando peculiar àquela região. Afirma que se trata de uma cultura bem consolidada por uma prática presente na cidade desde o século XVIII, o que de fato é confirmado considerando a presença da Filarmônica Nossa Senhora da Conceição desde 1745.

Em análise, podemos concordar que a presença das organizações musicais no Brasil nesse período oferecia um caráter profissionalizante em suas atividades, aspecto não abordado por Carvalho, mas que ainda pode ser observado pela própria página virtual da instituição, na exposição de sua missão institucional.

Além do trabalho de formação musical, a Filarmônica Nossa Senhora da Conceição projeta modelos da imagem de seus maestros, destinando-os a espaços de memórias específicas. Em sua guarda, mantém seu próprio museu com imagens desses maestros, seus instrumentos, partituras, algumas vestimentas e pequenas biografias sobre a vida e feitos realizados na instituição.

³¹ Moreira (2013), embora tenha direcionado seus estudos sobre a participação feminina nas bandas nordestinas, nos oferece um levantamento sobre as filarmônicas históricas ainda em atividade, confirmando, de modo geral, uma consolidada tradição musical do nordeste brasileiro. Exemplificando: Filarmônica Carlos Gomes, da cidade de Estância-Sergipe (1879); Sociedade Curica da cidade de Goiana - Pernambuco (1848); Lira Ceciliana, de Cachoeira-Bahia (1870); e Filarmônica Santa Cecília de Marechal Deodoro-Alagoas (1910).

Figura 2 - Espaço de memória da FNSC localizado em sua sede



Fonte: ESPAÇO Cultural. In: SOCIEDADE Filarmônica Nossa Senhora da Conceição. Itabaiana, 2023. Disponível em: <https://www.filarmonicansc.art.br/espaco-cultural>. Acesso em: 18 mai. 2024.

Outro aspecto, visto pela compreensão de Carvalho (1973), consiste na sugestão que vem justificar a recorrência do ensino musical, caracterizado por uma aplicação informal a partir dos arranjos familiares³².

Sobre essa musicalidade, interpretamos como possível projeção no próprio cotidiano da cidade, aflorada através de suas representações subjetivas, nas trocas de saberes entre sua população, na feitura dos laços de afetos, ou por meio da forma que aquela sociedade encontrou para reproduzir seus conhecimentos e, ao mesmo tempo, resistir em suas dificuldades.

Em contato com leituras mais recentes do mesmo autor encontramos outros fatores relativos à situação socioeconômica da cidade de Itabaiana³³, inserindo pontos estruturais que irremediavelmente podem ser atribuídos ao modo de desenvolvimento de sua musicalidade.

³² Mesmo que a descrição de Carvalho (1973) ressalte as práticas informais no interior das famílias, devemos considerar o uso das partituras escritas, instrumental característico no funcionamento de bandas musicais.

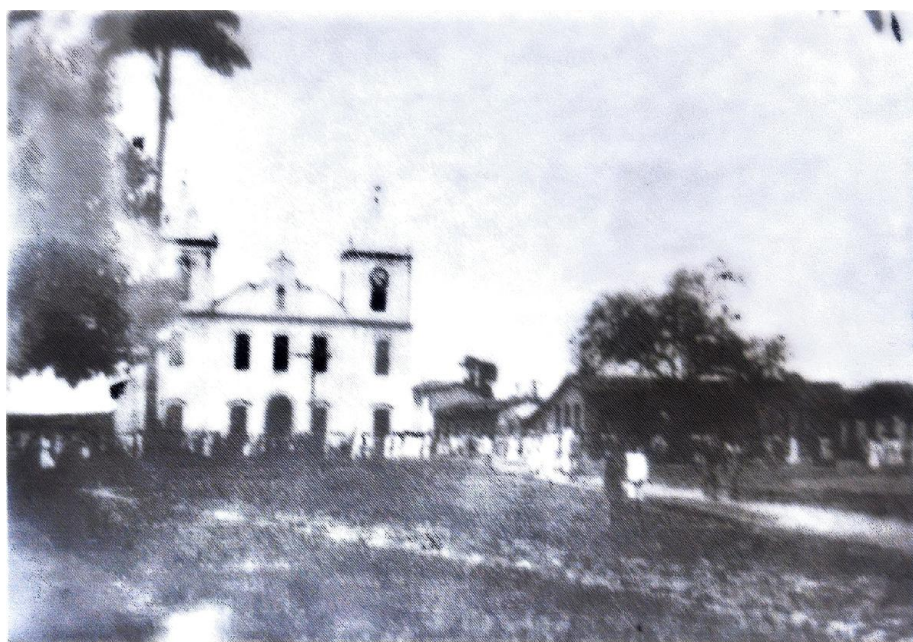
³³ Nossa referência é dada pela obra *A república velha de Itabaiana* (2000), quando reporta vocações comerciais na produção e exportação de gêneros alimentícios como a farinha e cana de açúcar em grande escala.

Há pontos que não foram abordados e que, embora não anulem as interpretações já apresentadas, acrescentam contornos que alteram a noção de “vocação”, apresentada como resultante das relações musicais e que, ao mesmo tempo, aprofunda a importância do trabalho realizado pelas instituições musicais, em especial a FNSC, realinhando-as em nossa concepção não apenas como meio de desenvolvimento cultural, mas como estratégia de sobrevivência.

Nossa constatação é posta com base nas reconstruções evidenciadas pela obra *A República Velha em Itabaiana*, do mesmo autor, Vladimir Souza Carvalho, publicada em 2000. Mesmo que neste percurso interpretativo a música não tenha sido objetivo principal de sua apreciação, o autor retoma informações que descrevem as condições gerais, consideradas precárias da então vila de Itabaiana num recorte de tempo entre 1889 e 1930.

A seguir recuperamos três imagens da obra original, representativas da praça principal da cidade, correspondente a uma passagem de tempo de 41 anos, indicando pouco diferença em sua paisagem.

Figura 3 - Itabaiana: Praça da Matriz. Festejo religioso início da década de 1920



Fonte: *A República Velha em Itabaiana*, 2002. Foto de Percílio da Costa Andrade

Figura 4 - Itabaiana: Praça da Matriz e as casas ao redor, final da década de 1920



Fonte: A República Velha em Itabaiana, 2002. Foto de Percílio da Costa Andrade

Figura 5 - Itabaiana: Igreja Matriz e casa paroquial, início da década de 1930



Fonte: A República Velha em Itabaiana, 2002. Foto de Percílio da Costa Andrade

O estudo, repleto de adjetivações, tenta demonstrar os interesses de superação e as expectativas de sua população no limiar da Proclamação da República brasileira, traduzido como desejo de mudança radical das condições da cidade a partir do novo contexto político que se apresentava. Carvalho (2000) traça, dessa vez, contornos de sua Vila que contrastam, em nosso ponto de vista, com a sua perspectiva anterior, romanceada pela versão de “vocalção” artística musical.

A descrição mostra uma Itabaiana realmente insignificante, sem prédios dignos de menção: quase todas as casas são de taipa, notando entre elas 21 sobrados. Tem uma Igreja matriz sob a invocação de Santo Antônio da Almas, um nicho arruinado e um cemitério, que se localizava no fundo a Igreja, conhecido como *cemiterinho* (...) as casas não tinham platibandas, com condições de conforto bastante limitadas, cujo interior era quase o mesmo: corredor, quarto para visitas, quarto dos moradores, sala de estar, cozinha com fogão de lenha, sanitário no fundo da casa, as mais modernas, ou no fundo do quintal, as mais rústicas, muitas não possuíam banheiro. (Carvalho, 2000. p. 32)

A ideia de acanhada, pequena, sem calçamento, de comércio incipiente e sem cuidados sanitários complementa a vista sobre a cidade, que tinha em sua praça central a convergência de suas atividades, pois as ruas eram dispostas de modo a oferecer seis principais acessos: “[...] as seis entradas mostravam a importância da praça, para onde todos os caminhos levavam” (Carvalho, 2000. p. 34).

Não podemos afirmar o modo que o autor valorou as informações sobre o território central de Itabaiana nesse período, pois a descrição de sua pobreza é sucedida pela afirmação de aspectos de circulação econômicas estáveis, sugerindo para nossa conjectura que, mesmo operando um modelo atrasado, talvez pela comparação ao padrão do novo regime do país, a incipiência social não poderia ser totalizante.

O Município exporta algodão, farinha, milho, feijão, arroz e lã (...) a importação consiste em ferragens, fazendas, lanças, vinhos, charques em grande quantidade, bacalhau, farinha de trigo e muitos outros artigos nacionais e estrangeiros. Os gêneros exportados vão para a cidade de laranjeira sem animais e carros puxados a bois, e os importados vem do Aracaju por essa cidade e de Alagoinhas por terra. (...) A estrada para laranjeiras era utilizada pelo itabaianense para chegar a capital sergipana, se constituindo numa via aberta no meio da mata, por onde passava apenas um carro de boi ou uma carroça. O mato não invadia a pista, face o passar constante dos carros de boi, das carroças e dos cavalos. (Carvalho, 2000. p. 36, grifo nosso)

O destaque na última frase apoia nossa ideia de que, mesmo em meio à pobreza das casas e das condições sanitárias, o estável fluxo econômico amenizaria tais condições, ao menos para determinada parcela daquela comunidade, nos fazendo refletir que a existência desse duplo relato pode significar a existência de “duas cidades”: uma atendida pelos bens e serviços frutos da atividade comercial; e outra negligenciada, em busca pela sorte de outros ofícios capazes de oferecer ocupação e rendimentos.

Retomando o uso da palavra “vocação” e aplicando nesse contexto ampliado das relações econômicas e comerciais de Itabaiana, percebemos que as práticas “naturalmente” vocacionadas para a arte musical devem ser consideradas também pelo fato de servir como uma estratégia de sobrevivência via profissionalização musical, função desempenhada pela filarmônica, como já expressamos, até os dias atuais.

Com base nas interpretações da situação econômico-cultural da cidade, percebemos que a apresentação de Americano a partir do recorte de sua família constitui uma chave interpretativa fundamental para ampliar detalhes que servirão como “janelas” na compreensão de eventos em sua trajetória, delineando, a partir de sua individualidade, a projeção em sua face artística. Ou seja, trata-se de informações que acreditamos impactar tanto na música que produzia quanto no sentido e valor de sua obra para a História brasileira.

Supomos que a situação de Itabaiana, de um modo geral, sugeria que a condição de músico era considerada uma ferramenta para ascensão social, frente às tais dificuldades descritas em Carvalho (2000); ou seja, uma possibilidade para indivíduos não atendidos pelos bens produzidos no comércio. Nessa direção, a memória de Luiz Americano recebe o destaque dado como um “filho da terra que deu certo”, sendo pertinente à cidade de Itabaiana quando esta demonstra preservar um lugar de memória específico para nosso personagem como “o filho do Maestro Jorge Americano Rêgo e da Sra. Maria Benedicta”. Trata-se de uma constatação realizada a partir de vestígios de existência duradoura, como canções gravadas, notas na imprensa, comendas, memorial em exposição na F.N.S.C. ou mesmo como nome de rua no centro do território:

LEI Nº 1826 de 04 de dezembro de 2014. Dispõe sobre nome da rua do nosso Município e dá outras providências. O PREFEITO DO MUNICÍPIO DE ITABAIANA, ESTADO DE SERGIPE, nos usos de suas atribuições legais,

faço saber que a Câmara Municipal de Itabaiana/SE aprovou e eu promulgo e sanciono a seguinte Lei: Art. 1º – A atual Rua projetada M, localizada no Loteamento Villa – Lobos, entre a Rua L, à área institucional e as Ruas H e G, passará a denominar-se de RUA LUIZ AMERICANO RÊGO (Músico). (ITABAIANA, 2014).

Acreditamos que a apreensão desse conjunto de memórias relaciona-o em algo que transcende seu reconhecimento estritamente musical, ascendendo-o como um ente de uma família que assume um papel importante para a região, portanto, merecedora de destaque para cidade e o território nordestino como um todo.

São memórias de um percurso de aproximação que identificam, no passado itabaianense, as entradas de uma conjuntura que, segundo nosso entendimento, é pouco explorada considerando o usual recorte quase que exclusivo à execução musical, ostensivamente associado à identidade do personagem. Não há relevante observação sobre os elementos de sustentação, como se esses não fossem, de fato, algo relacionável à constituição de um indivíduo como um todo.

Seguindo o exame de sua trajetória, verificamos que há muito mais para pensar quando indagamos a respeito das condições estruturais que o “fizeram” por assim dizer. Notamos, por exemplo, que é possível entender seu sucesso servindo a propósitos de sociabilidades específicos, esperados em sua época. Aspectos alheios à expressão artística *per se* que se colocam em evidência se considerarmos, por exemplo, o contexto dos projetos políticos em curso no mesmo período. Nesse sentido, podemos encontrar a possibilidade de uma razão de ajuda mútua, em que sua imagem pública é reforçada a partir dos modelos encontrados em sua vida privada os quais servem aos planos na esfera política, constituindo uma imagem relacional legitimada a partir de superações e demais proficiências alcançadas em sua carreira.

2.2 DE ITABAIANA AO RIO DE JANEIRO: O TRÂNSITO DE LUIZ AMERICANO ENTRE A FAMÍLIA E A MÚSICA

O estudo sobre Luiz Americano também diz respeito às relações cotidianas, familiares, as quais interpretamos como uma condição fundamentalmente impulsionadora de sua carreira como musicista. Buscar essa percepção é, em certo sentido, atentar para as “pistas” deixadas ao longo de sua trajetória artística, uma

composição de memória construída por vestígios levantados pela pesquisa; e a composição do personagem construída por meio de seus documentos monumentos eleitos em sua vida.

A respeito de sua família, sugerimos tratar como um processo pedagógico específico, responsável por educar Luiz Americano Rêgo musicalmente, refletindo em fatores ora pontuais, ora gerais presentes em sua trajetória. De um modo geral, a transferência do nosso personagem para a cidade do Rio de Janeiro foi dada em conjunto com seus familiares, sugerindo à nossa pesquisa um recorte específico em relação à construção das influências domésticas e locais - *itabaianenses*, portanto - em sua vida e carreira.

Escolhemos iniciar essa jornada de compreensão de sua formação a partir do relacionamento entre seus pais e, com isso, oferecer novos contornos em sua biografia no que diz respeito à “leitura” do interior de sua casa. Inferimos sobre o que julgamos ter sido o poder de afetação da dinâmica realizada entre o manuseio dos instrumentos e as tarefas domésticas, nas brincadeiras de criança ou mesmo na juventude que, assim como de qualquer outro, foi experimentada pelo nosso personagem. Uma versão alternativa às narrativas masculinizadas em termos dos seus feitos e conquistas.

Nossa intenção é demonstrar, mesmo que retoricamente, o potencial da influência do feminino, potente em iluminar aspectos que, na maioria das vezes, são desprezados pelas biografias e trajetórias que visam valorizar um recorte da arte, como se esta fosse desvinculada da subjetividade do artista.

Nesse sentido, entendemos a importância em inserir e compreender, no conjunto de nossa reflexão, a participação de sua mãe para a sua formação.

Inserir a mãe de Luiz Americano nesse ponto da pesquisa significa, antes de tudo, ataviar nas discussões sobre História e Música as contribuições femininas, invisibilizadas. Também demonstra que consideramos imprescindível o reposicionamento do olhar investigativo como compromisso revisor do campo historiográfico, que está intrinsecamente relacionado ao campo político de fazer História.

Embora ainda não tenhamos apurado informações específicas sobre Maria Benedicta Americano, fato que atribuímos a uma conjuntura social e historiográfica

de negligência sobre o registro do feminino³⁴, também não há vestígios que indiquem seu distanciamento no período inicial da formação do nosso personagem e, por essa via, sugerimos que pensar nessa possibilidade implica reunir dados e inferências que possam corresponder, da forma mais aproximada possível, o seu grau de influência nessa trajetória.

Contrário aos possíveis estranhamentos metodológicos que possam versar sobre a falta ou inconsistência de fontes como fator impeditivo dessa abordagem, e ao mesmo tempo, ratificando a contextualização desse debate em nossos levantamentos, alinhamos nossa reflexão ao argumento extraído a partir dos trabalhos de Diva do Couto Gontijo Muniz e Tania Navarro Swain, no momento em que a primeira demonstra que uma investigação no campo da História das mulheres se trata de uma postura historiográfica cujo investimento consiste “[...] na multiplicidade, diversidade e instabilidade como premissas básicas; que aposta nas condições de possibilidade e de imaginação para a investigação” (Muniz, 2018, p. 149).

A segunda aprimora nossa percepção sobre a amplitude dos valores em jogo: a “descoberta de faces diversas, inusitadas, que povoaram o caminhar humano, ocultas à pesquisa pelos modos interpretativos do patriarcado” (Swain, 2014, p. 6-7).

Se ainda não podemos evidenciar de forma direta a participação da Sra. Maria Benedicta, podemos considerar estudos e perspectivas históricas que localizam a experiência acerca do ser mulher no Nordeste, a fim de posicioná-la em condição de sua existência histórica, “[...] percurso esse que contribui para a construção de papéis de feminino e masculino e, conseqüentemente, de subjetividades em torno de seus lugares no mundo” (Azevedo; Dutra, 2019, p. 3).

³⁴ O recorte dessa afirmação apoia-se numa analogia conjuntural que julgamos acertada e que foi inspirada no estudo de Jeane Carla Oliveira de Melo, no artigo “*Mulheres letradas entre a história intelectual e as práticas historiográficas: breves considerações sobre produção feminina e a escrita da história nos oitocentos brasileiro*”. Neste texto, a autora identifica, no contexto da produção intelectual feminina, entraves estruturais para seus respectivos desempenhos desde o século XVIII. Sobre o séc. XIX, Jeane de Melo afirma que: “em que pese os primeiros passos dados pelo movimento feminista brasileiro, as mulheres não poderiam votar, sofriam uma série de restrições no gozo da vida pública e o ingresso ao ensino superior era um feito heroico levado a termo por poucas e abastadas jovens” (2022, p. 3). A questão suscitou parte da ponderação de que as personagens analisadas por Melo (2022) são letradas que chegaram a publicar obras em cidades como São Luís (MA) e Rio de Janeiro, o que nos faz conjecturar serem mais agravadas as condições de invisibilidade da expressão intelectual e cultural feminina quando descrita no interior do território brasileiro, com pouca ou nenhuma escolarização e de classe econômica precária, isso em períodos semelhantes ao que se apresenta a mãe de Luiz Americano.

Enfrentar as dificuldades na obtenção de referências sobre a mãe de nosso personagem ilustra, de modo geral, o desafio do historiador ao compromisso de recompor o máximo de vozes de um passado investigado e, em nosso caso peculiar, para retomada de suas mediações no universo musical, das quais compreendemos que sua mãe tenha participado.

Ao abordarmos a participação materna na formação de Luiz Americano, circunscrevemos o tema da invisibilidade dada às narrativas femininas ao longo do tempo, que precisa ser revista. Uma revisão ao serviço da mudança conceitual dos elementos que outrora foram privilegiados, mas que sob revisão demonstram pontos esgarçados, incompletos, parcializados.

Nosso direcionamento é orientado por Reinhart Koselleck (1992), dado principalmente por alguns indicativos que o autor transpõe em sua exposição - *A História dos conceitos: Problemas práticos e teóricos* – a exemplo do papel desempenhado pelas ideias que agem de forma enunciativa e, portanto, correspondentes para surgimento e desenvolvimento histórico de um determinado conceito.

Na prática, suas considerações afirmam que esse “campo de concepções” a respeito de um determinado aspecto, independentemente de sua natureza, atuam diretamente para transformação da História Social a partir dos caminhos abertos pela relação entre a linguagem e a experiência real.

Em seus estudos, Koselleck (1992) afirma que todo conceito prescinde de uma palavra, porém nem toda palavra se tornará um conceito. Transferindo à nossa reflexão, cabe afirmar o que nosso apelo por incluir na trajetória de Luiz Americano a importância de sua mãe, e dessa forma representarmos a contribuição feminina, equivale em percebê-la no centro de uma camada de subjetividade responsável em aumentar o espaço conjectural que podemos trabalhar a seu respeito.

Embora não tenhamos obtido um suporte documental que melhor informa sobre a relação entre mãe e filho, inferimos que sem ela a visão da própria História Social presente nesse processo estaria comprometida. Sobretudo porque, ao insistirmos nesse recorte de memória sobre a Sra. Maria Benedicta, trazemos a possibilidade de alcançarmos repertórios que transcendem as análises sobre eixos binomiais como feminino/frágil, masculino/forte, refinando a reflexão para um olhar mais atencioso. Esse olhar atualiza e, ao mesmo tempo, oferece maior assertividade aos processos e mecanismos dialógicos do feminino nordestino, como parte de uma

expressão maior, dinâmica e potente que redimensiona a relação familiar apresentada, equilibrando os termos entre pai e mãe nessa trajetória, e consequentemente, a própria identificação de Luiz Americano numa reconfiguração de sentidos e conceitos, onde a forma, o cuidado, as lições, as preferências, o tipo de suporte moral e afetivo das “Marias de Itabaiana” ganham a condição de “existência” por assim dizer.

Em relação aos questionamentos que surgem a partir dessa interpretação, nos perguntamos sobre Maria Benedicta: Quantas musicistas cabiam em seu universo? Como foi sua relação com a “vocação” artística da cidade? Quanto agregou na responsabilidade por seu lar e filhos? Qual foi a representatividade social de seu casamento? Ou seja, percebemos assim o quanto caberia a estudos futuros, investigações sobre eixos perpassados pelo feminino, antítese ao modelo patriarcal pensado por um longo período.

Dada a exposição de nossos argumentos, nos parece necessário afirmar que, independentemente das respostas, a pertinência no questionamento revela em si a ideia de que tudo que conhecemos sobre a carreira de Luiz Americano, principalmente no seu contexto formativo inicial, teve a influência da Sra. Maria Benedicta. Assim, mesmo que não tenhamos até o momento evidenciado de modo concreto a relação de influência, consideramos que sua referência é, por si, o melhor aporte que podemos oferecer, deslocando-a de uma valorização subjetiva, para um lugar de memória na trajetória de seu filho, Luiz Americano.

Se mudarmos a observação para o foco nas ações de seu pai, a constituição formativa recebe outros formatos na composição da realidade de nosso personagem. Em termos da visibilidade na praça musical, termo que associamos ao mercado de trabalho profissional propriamente dito, inferimos que o pai de Americano teve uma influência objetiva em sua carreira, por estar na condição de maestro da filarmônica da cidade e da banda do 26º Batalhão de Infantaria (Batalhão dos Caçadores de Aracaju - Organização Militar do Exército) – como noticiado no periódico Folha de Sergipe (1908, ed. 143, p. 03).

Apuramos indícios de que havia, no desempenho de sua função, prestígio sobre seu trabalho em ambas as instituições, a partir da documentação e de memórias a ele associadas. E é com base no levantamento dessas fontes que refletimos sobre as possíveis implicações da relação memória/prestígio/política

estabelecida entre esses vínculos e as possíveis perspectivas no contexto de análise.

Percebemos que pode ter sido o Exército a instituição pela qual a atuação de Jorge Americano foi mais incisiva a serviço de uma influência na produção do movimento que se tornou estratégico para o início impulsionador da carreira profissional de seu filho Luiz, vivenciada décadas depois no Rio de Janeiro.

O recorte que possibilita essa interpretação está presente numa mensagem especial, lida para organização militar (OM) de Jorge Americano na ordem do dia de número 64, remetida pelo Senhor Marechal - Chefe do Estado Maior do Exército. O teor da mensagem congratulava pela prontidão e excelência operacional da Unidade numa determinada ação de adestramento militar, cuja duração foi de 21 dias consecutivos, além de realizar referências da importância estratégica da função de seus comandantes, citando-os nominalmente.

Consta a seguir um texto longo que registrou uma menção direta à Jorge Americano em sua função de Mestre de Música. A menção honrosa, por assim expressar, foi notícia replicada em meia página pelo jornal Folha de Sergipe, na edição do dia 4 de outubro de 1908, conforme transcrição a seguir:

Cópia. Comando da guarnição do vinte e oito de setembro de mil novecentos e oito. - Ordem do dia n. 64 - Manobras de guarnição. – Em cumprimento a determinação do Senhor Marechal Chefe do Estado Maior do Exército em telegrama de sete e treze de agosto último tiveram início a seis do corrente as manobras desta guarnição as quaes encerraram-se anteontem, de acordo com o respectivo programma. Seja-me lícito consignar nestas linhas o quanto de satisfação me vai n' alma pelo cabal desempenho dado por este batalhão a todos os serviços que lhe foram commtidos durante o período de vinte um dia de continuados exercícios. De certo eu já previa tal êxito escudado na inexcedível boa vontade, dedicação e interesse não só dos senhores officiaes, como também dos inferiores e das demais praças em geral. Muito grato, porem me é particularisar o grau de disciplina e extrema moderação de todas as praças durante os bivaques estacionamentos reflectindo assim fielmente os salutaes exemplos legados pelos seus superiores hierarchicos, offerecendo dest'arte o elevado conceito de que felismente gosa batalhão no animo da generosa população desta capital. E assim que as corporações armadas conquistaram renome e confiança. Pelo espirito voluntários de manobras, tanto em relação a observância dos preceitos disciplinaes como sobre o grau de aproveitamento revelado no serviço das armas: o que sobejamente demonstra além da bôa índole e educação d'este destintos moços, os felizes resultados dos exforços empregados pelo seu digníssimo instructor o Sr. Capitão Noberto Augusto Villas Boas (...) Assim, pois, cumpro um agradabilíssimo dever de justiça inserindo n'estas linhas os meus maiores elogios de envolta com os votos de sincero louvor aos Srs. Officiaes (...) estendendo esses elogios e louvores a todas as praças do batalhão, devo por espírito de justiça e equidade destacar as seguintes: que desempenharam cabalmente diversos serviços durante o período das

manobras (...) e mestre de música Jorge Americano Rego. (Folha de Sergipe, 1908, ed. 143, p. 03 grifo nosso)

Figura 6 - Jorge Americano Rêgo (1870-1930)



Fonte: musicabrasilis

<https://musicabrasilis.org.br/pt-br/compositores/jorge-americano-rego/>

Buscamos por meio desse vestígio um detalhamento que conjecturamos como sendo importante à compreensão da relação social construída de forma ascendente por aqueles que detinham o título de regente, mestre da banda, ou maestro, dado o contexto específico de uma banda³⁵ militar do exército.

Em primeiro plano, é preciso situar a afirmação hierárquica que uma banda militar dessa instituição impunha sobre as demais formações musicais brasileiras, a exemplo da própria filarmônica Nossa Senhora da Conceição no sentido do prestígio agregado aos seus integrantes.

Nosso argumento está apoiado no reconhecimento histórico da importância do exército na formação musical nacional, especialmente no Brasil do século XIX, cuja funcionalidade em relação à expressão *cultural*³⁶, representatividade e tradição,

³⁵ O recorte provocado para nossa reflexão sublinha apenas alguns aspectos do processo de constituição das bandas civis a partir do modelo militar dado pela vinda da corte portuguesa ao Brasil. Entretanto, o estudo sobre o tema pode assumir maior amplitude e subdivisões, a exemplo do processo constitutivo das bandas da força policial e outras variações, que requerem uma condição investigativa específica, avançando sobre temas que demonstrem o desenvolvimento do trabalho acústico desenvolvido, adaptação de repertório, introdução de instrumentos, evolução de variados gêneros musicais. Sobre esses interesses, ver: TINHORÃO, José Ramos. **Música popular de índios, negros e mestiços**. Petrópolis: Vozes, 1972; TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998; COSTA, Manuela Areias. Música e história: um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares. **Tempos Históricos**, v. 15, p. 240-260, 2011.

³⁶ O termo *Expressão Cultural* substituirá o usualmente aplicado: produto cultural. Entendemos como oportunidade de referirmos às realizações sociais e acústicas da música, contrapondo o modelo de mercado historicamente construído, pretendido como universalizante a todos os aspectos da ação

foi correspondente e intimamente demandada pela vinda da Corte portuguesa para o Brasil em 1808, conforme nos confirma Costa (2011).

Assim, a estrutura militar e simbólica envolta neste tipo de conjunto serviu como de vitrine para o surgimento das bandas civis de caráter moderno no país: ou seja, modelo que foi capturado pelo fator simbólico do Exército Nacional espelha visualmente semelhanças com as fardas (o uso das dragonas - ornamento franjado utilizado nos ombros, distintivo de hierarquia militar); o rigor marcial; a configuração de sua formatura (alinhamento por colunas - sentido do maior ao menor – uso da posição de “sentido e “descansar”); modo de deslocamento (comumente atribuída pelo surdo marcando o compasso, rompendo marcha); e o que consideramos de maior importância para analogia desse estudo, a resposta hierárquica dos liderados (músicos) ao seu comandante (o regente) que reflete, sob nosso entendimento, o prestígio deste em relação aos outros.

Essa mesma organização também foi responsável pelo repertório de utilização dos instrumentais que simultaneamente foram difundidos para as bandas de música civis, multiplicando-se por meio destas a forma e a sonoridade com que os novos conjuntos realizavam suas atuações em ocasiões festivas, religiosas e demais empregos, preservando um *ethos* militar assimilado.

Segundo Costa (2011), fatores como a formação de músicos, a difusão de repertórios para a população e a evolução da música instrumental no Brasil estão relacionados ao padrão dado pela formação construída historicamente e herdada pelo Exército³⁷ no corpo de sua banda marcial.

A reunião desses eventos possibilita a interpretação de que um indivíduo de destaque, como se configura o caso de um mestre da banda, que interage neste meio perpassando por toda condição de visibilidade e articulações, reproduziria para si a relevância e ascendência social equivalente ao poder representativo dessa instituição e do movimento musicológico que representou, uma vez que, seguindo as afirmações de Gonçalves (2018), seja possível afirmar que o trabalho desenvolvido

humana. Atende ainda, uma reflexão que realizamos a partir da leitura de Lopes e Simas (2012) quando ao conceituarem sendo indústria cultural o conjunto de processos que visam submeter a cultura aos padrões comerciais, propiciam o pensamento em favor de uma contra narrativa mais atenciosa às modificações desejáveis.

³⁷ É importante esclarecer que o exército que usamos como referência está nos moldes republicanos, entretanto seu processo histórico de constituição musical está em curso desde o império, nos levando ao contexto pelo qual consideramos este ter recebido uma herança das estruturas anteriores.

por bandas militares foi considerado como um fenômeno musical presente desde o século XIX.

O que sugerimos é que se torna razoável compreender que o cargo de Jorge Americano, nesse contexto, trouxe, para além de suas atribuições, um possível poder de influência sob constituição de uma rede de sociabilidade favorável à trajetória inicial de Luiz, pavimentando assim sua posterior chegada na cidade Fluminense. Nossa hipótese parece apropriada na função de nos aproximarmos de uma versão histórica a respeito dos meios objetivos pelos quais ofereceram as condições da transferência de Americano (filho) para o Rio de Janeiro.

Seguindo análise de uma documentação correspondente ao registro de nascimento de uma de suas filhas, Leda Americano, realizado na cidade carioca, torna-se possível afirmar que a transferência Sergipe – Rio foi dada provavelmente pela função de músico do exército em 1920. Segundo a documentação, o pai da criança (Luiz) é descrito como militar e constam como testemunhas do registro outros indivíduos também identificados como militares do exército, provavelmente amigos próximos do nosso personagem³⁸.

Efetivamente, o citado registro de 1920 parece, portanto, contribuir ao entendimento da participação de Luiz Americano Rêgo na banda do exército, comandada anteriormente por seu pai, o que nos induz à plausibilidade da narrativa que associe a influência do cargo e prestígio de seu pai, assim como a notória técnica apurada, como fatores motrizes de sua transferência ao Rio de Janeiro.

A construção dessa narrativa preenche algumas questões importantes para compreensão da trajetória de Americano (filho) justamente ao nos conduzir a uma explicação sobre qual seria o contexto mobilizador que promoveu a transferência do então militar Luiz Americano Rêgo de uma organização militar de Sergipe para outra na capital Rio de Janeiro.

Na ausência de fontes que detalharam essa transferência, a plausibilidade de ação de uma rede de sociabilidade desencadeada pela influência do pai demonstra ser coerente. No entanto, ela suscita novos questionamentos: como saber se esse evento estaria associado diretamente a alguma estratégia pessoal ou familiar? Sobretudo, a evidência desse registro altera em definitivo versões produzidas

³⁸ RIO DE JANEIRO (RJ). Registro do Estado do Rio de Janeiro, 6ª Circunscrição do Rio de Janeiro. **Registro de Nascimento [de] Leda Rego**. Registro em: 26 out. 1920. Certidão registrada às fls 7 do livro n. 199 de assentamento de nascimentos n. 3380. Data de nascimento: 13 out. 1920.

anteriormente de que sua transferência do exército teria ocorrido apenas em 1921, conforme consta em fontes de sua biografia musical³⁹, o que a partir desse momento requer sua correção, pelo menos para 1920, ano em que sua filha nasce já no Rio de Janeiro.

Podemos conjecturar uma transferência entre 1918 e 1919, designado a servir no Terceiro Regimento de Infantaria (Niterói), e o procedimento de solicitação de seu desligamento em 1922.

Cabe ainda dizer que durante o processo de pesquisa realizado para o levantamento de informações que pudessem corresponder à transferência Sergipe-Rio de Janeiro, encontramos um depoimento feito em rede social descrevendo de forma peculiar parte da trajetória de Luiz Americano e sua família. O texto indica como autor o Sr. Osmar Pereira Filho⁴⁰, autodeclarado neto do personagem, e foi publicado em 7 de julho de 2014, sob o título: *Luiz Americano Rego*.

Na verdade, Luiz Americano é oriundo de Itabaiana/SE e não de Aracajú/SE, como atesta toda a sua biografia conhecida. Nascido em 27/02/1900, teve toda a sua cultura musical, criada no seio de uma geração de grandes músicos de sopro, onde se destacam: seu pai, o maestro Jorge Americano (1860-1926), seu professor e incentivador e seu primo, o maestro Antônio Melo (1902-2002), membro da renomada Filarmônica de Nossa Senhora da Conceição, hoje também conhecida como Orquestra Sinfônica de Itabaiana. Em 1920, Jorge Americano trouxe sua família para o Rio de Janeiro, visando um futuro melhor para todos, face à arte musical que ele e seu filho Luiz, dominavam. Estavam também fugindo das péssimas condições de saneamento da região. Chegaram ao Rio de Janeiro, naquela ocasião, Jorge, Maria Benedita de Jesus, sua esposa, e seus filhos Luiz Americano Rego, já casado com Dulcineia Costa Rego, Jacy Rego Marques, Nestor Americano e Nelson Americano, todos os irmãos de Luiz. Infelizmente, Jorge Americano e seu filho Luiz, já vieram de lá contaminados pelo vírus da hepatite. Jorge viveu no Rio por mais seis anos e seu filho Luiz Americano, nosso grande compositor e intérprete, fez fama e teve sucesso até 27/03/1960. É fato que Luiz Americano era muito guloso e detonava os banquetes das festas onde tocava, mas nunca ingeria

³⁹ Luiz Americano. In: DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/luiz-americano/>. Acesso em: 30 jan. 2024; LUIZ Americano. In: INSTITUTO Moreira Salles. São Paulo, [2024?]. Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/perfil/luiz-americano/>. Acesso em: 30 jan. 2024.

⁴⁰ Cabe esclarecer que ao final do texto há um telefone de contato, o qual utilizamos a fim de confirmar o vínculo entre o autor e nosso personagem. O processo de investigação realizado, embora tenha coletado registros em áudio do Sr. Osmar com essa e outras informações, não considerou para o momento de escrita desta tese a sua utilização, sobretudo, considerando o desenho metodológico para o tratamento de fontes já definido. Assim, tomamos o seu testemunho apenas para confirmação e contextualização de documentos produzidos e coletados sobre seu avô em nosso processo de levantamento inicial, compreendendo que os áudios produzidos poderão compor desmembramentos necessários sobre a trajetória de Americano em estudos complementares. Cabe ainda ressaltar que Sr. Osmar também foi reconhecido em programa da Rádio Nacional dedicado à memória de Luiz Americano, assim como em uma homenagem na roda de *Choro* do grupo *Arruma o Coreto*, que se apresenta regularmente na praça São Salvador no bairro das Laranjeiras, Rio de Janeiro.

álcool, desmentindo que a cirrose que o levou a óbito tivesse sido causada por aquele agente. Faleceu vítima de cirrose, provocada pela evolução da hepatite, agravada pela diabetes. Do primeiro casamento com Dulcineia, Luiz teve três filhos: Leda, Lysses e Iolanda. Lembramos que para o sexo feminino ele compunha uma valsa, e para o masculino um choro (vide sua discografia). Ficou viúvo e casou-se com Erika Römmlinger que passou a chamar-se Erika Rego. Com Erika não teve filhos, mas compôs um choro em sua homenagem, apenas para quebrar a citada praxe. Esse choro, intitulado “Linda”, muito lindo por sinal, já foi executado por diversos músicos, mas nunca se encontrou a gravação executada pelo autor. (LUIZ AMERICANO REGO. Luiz Americano Rego. [S. l.], 7 jul. 2014. Facebook: Luiz Americano Rego. Disponível em: <https://www.facebook.com/100069678953602/posts/1401727643382893/>. Acesso em: 24 jul. 2023.)

Esse “achado” da pesquisa nos fez refletir sobre o modo com que este fragmento deveria ser incorporado ao trabalho, a fim de que fosse aproveitável ao cotejamento sobre as condições da transferência de Luiz Americano. Logo nos deparamos com o questionamento inicial feito por Barroncas (2012) sob o título *A memória, o esquecimento e o compromisso do historiador*, que versa exatamente na forma possível para utilização de uma memória, como essa escrita e divulgada por um neto de Americano na *web*, como fonte.

Percebemos, sobretudo, que dialogar com um sistema tão complexo, conjugado de fatos e simbolismo, requer que o olhar sobre o contexto apurado permita espaço para considerações interpretativas-subjetivas dos acontecimentos, a partir do depoimento que elegemos agora como fonte.

Decidir desta forma, mesmo observando a necessária cautela, foi considerado devido à percepção da oportunidade de um debate entre duas formas distintas, porém igualmente ricas, de construção histórica. Nesse sentido, a memória em questão não poderia ser desprezada; ao contrário, seria uma ocasião de perceber nosso recorte numa espécie de “dupla perspectiva simultânea”, ou seja, um caminho aberto à reflexão do mesmo acontecimento, como um exercício teórico complementar aos vestígios documentais localizados e dos esclarecimentos dos eventos que foram realizados, utilizando os recursos da intertextualidade e dos estudos sobre a influência social das bandas militares.

Frente às possibilidades apontadas – uma recuperada e contextualizada ainda no território nordestino por essa pesquisa e outra identificada pela protomemória acionada pelo Sr. Osmar –, decidimos, primeiramente, pelo que acreditamos se tratar de um importante ponto de convergência: a avaliação positiva de que a vinda de Luiz Americano ao Rio de Janeiro permitiu a existência de sua

carreira, em razão da oportunidade de acesso ao que já demonstramos ter sido um dos mais desenvolvidos mercados culturais do mundo em sua época: “Em 1920, Jorge Americano trouxe sua família para o Rio de Janeiro, visando um futuro melhor para todos, face à arte musical que ele e seu filho Luiz, dominavam. Estavam também fugindo das péssimas condições de saneamento da região” (Osmar, 2014).

Cabe reforçar que o texto-memorial não aborda os meios mobilizados para transferência de Luiz Americano, permitindo com que possamos prosseguir na tese de que os eventos correlatos tenham sido arquitetados e promovidos a partir dos agenciamentos e das possíveis redes de sociabilidade do pai de Luiz Americano, por meio de sua influência e capital social frente às instituições, o exército, a banda militar.

Prosseguindo em nossa apropriação do depoimento, percebemos que a narrativa produzida pelo Sr. Osmar apresenta algumas informações que não encontramos nas demais fontes consultadas. Em primeiro plano notamos que este faz questão de corrigir a naturalidade de seu avô: reivindicando seu título de itabaianense, ao invés do genérico sergipano, informação comumente encontrada em narrativas biográficas sobre Luiz Americano.

Em perspectiva de apuração documental, nosso levantamento confirma a capital Aracaju como local do nascimento⁴¹, embora não tenhamos ainda encontrado nenhum assentamento de batismo, ou a própria certidão de nascimento dele na capital e nos arquivos das dioceses disponíveis, o que em caso de uma escrituração divergente, poderia justificar essa versão familiar.

Todavia, esse tipo de disputa narrativa nos coloca diante de algumas motivações que a justificariam. A primeira, diz respeito ao próprio reflexo da tradição oral, que em sua temporalidade pode ter deslocado o lugar do nascimento. Insere-se nessa perspectiva a possibilidade de o nascimento factual ter sido realmente no território de Itabaiana e o registro oficial no território de Aracaju. Acreditamos que as relações de trabalho e notoriedade da família permitiriam essa ação sem muitas dificuldades.

⁴¹ Para o feito realizamos buscas na plataforma *Family Search*, logrando êxito na visualização de sua certidão de óbito, onde consta tal informação. (RIO DE JANEIRO (RJ). Registro Civil de Pessoas Naturais do Estado do Rio de Janeiro, 5ª Circunscrição do Rio de Janeiro. **Registro de Óbito [de] Luiz Americano Rêgo**. Registro em: 19 mar. 1960. Certidão registrada às fls 290 do livro n. 229C de assentamento de óbitos n. 63417. Data do óbito: 19 mar. 1960.)

A segunda deriva-se da primeira e relaciona-se à precariedade do sistema de registros daquele território, o que também permitiria que de fato o nascimento tenha ocorrido em Itabaiana, porém o registro, em Aracaju.

A transferência de Luiz Americano também assume uma retórica mais abrangente, pois, segundo o texto-memória de Osmar Pereira Filho, foi realizada em conjunto com sua família, quando vieram à capital federal seu bisavô Jorge Americano, sua bisavó Maria Benedicta, Luiz Americano Rego, casado com Dulcineia Costa Rego, e seus tios-avôs, Jacy Rego Marques, Nestor Americano e Nelson Americano, todos irmãos de Luiz.

Outro ponto capital consiste na omissão da versão a respeito da transferência feita por meio da banda militar ou qualquer relação ao exército, sendo “substituída” pelas condições de insalubridade sanitária da cidade de Itabaiana naquele período, fato que atesta ter sido responsável pelo adoecimento por hepatite de Jorge e Luiz Americano.

Atribuímos novamente a forma desses relatos à provável reconstrução promovida pela oralidade de sua família, em especial, de sua mãe, a Sra. Leda Pereira, filha do nosso personagem, reforçando essa versão ao longo dos anos⁴², o que implica considerar que esteja imbuído de suas próprias perspectivas e valores como meio estruturante do passado eleito.

A insistência na reivindicação da naturalidade/identidade *itabaianense*, assim como a necessidade da negação sobre *causa mortis* de seu avô, divulgada como sendo resultante de problemas relacionado ao abuso de bebida alcoólicas, também presente no relato, demonstram, ao nosso entendimento, as pistas que devem ou não serem consideradas para transformação do relato em fonte. Em destaque especial a informação da *causa mortis*, na narrativa familiar, encontra o apoio da documentação, que confirma como sendo câncer de fígado com metástases pulmonar o efetivo motivo de seu falecimento⁴³.

Ao adentrarmos às ponderações necessárias, ressaltamos que não entendemos como necessariamente excludentes à versão capturada no relato do Sr. Osmar, pois, segundo Jardim (1995), uma memória, além de se expressar

⁴² Sra. Leda Pereira, filha de Luiz Americano completou 100 anos em 13 de outubro de 2020.

⁴³ Informação presente na sua certidão de óbito. RIO DE JANEIRO (RJ). Registro Civil de Pessoas Naturais do Estado do Rio de Janeiro, 5ª Circunscrição do Rio de Janeiro. **Registro de Óbito [de] Luiz Americano Rêgo**. Registro em: 19 mar. 1960. Certidão registrada às fls 290 do livro n. 229C de assentamento de óbitos n. 63417. Data do óbito: 19 mar. 1960.

multidisciplinarmente, mobiliza conceitos como resgate, registro, preservação, conservação, seleção; e, com isso, nos oferece uma noção de que esses conceitos não atuam de forma hermética entre si, mas, ao contrário, operam para modificação do passado sob mútua afetação.

Sobretudo, o aproveitamento desse memorial nos faz cogitar sobre as transformações de sua própria narrativa no decorrer do tempo e, principalmente, de qual será a função que atribuímos a ela nesse novo formato que abriga as escolhas legítimas, automaticamente acionadas ao nos lembrarmos do passado. O conjunto desses aspectos explicaria, por exemplo, a substituição da trajetória militar pelo percalço sanitário vivenciado pela família no território nordestino, uma ação comum no uso da memória a serviço da preservação da identidade individual, ou como objeto de destaque que consideraria, no contexto de uma memória coletiva familiar, uma “vitória” sobre as condições desfavoráveis que foram enfrentadas e, posteriormente, vencidas.

Seu depoimento finaliza com a lembrança de um modo em que eram nomeadas e dedicadas as composições de Luiz Americano em sua família: para o sexo feminino ele compunha uma valsa, e para o masculino, um *Choro*⁴⁴, o que nos faz pensar sobre o esforço em constituir o passado real a partir do passado experienciado por si mesmo, novamente envolto na oralidade familiar.

Contudo, conjecturamos que uma proveitosa apreensão de seu relato seja realizada a partir do entendimento das virtudes inerentes a esse tipo de registro. Distante da letra fria de uma fonte documental, sua percepção da trajetória do nosso personagem é sustentada, em boa parte, por seus afetos, ou seja, um processo delicado que considerou momentos em que os fatos puderam ser reconstruídos, sendo alguns destes descartados e outros ressuscitados, como explica Barroncas (2012) em sua citada pesquisa.

Nesse sentido, consideramos que a objetividade proposta pelo relato, inconscientemente disfarçada em “verdade”, precisa ser sobre alguns pontos afastada, para a enunciada função do historiador, que consiste em mobilizar recursos que farão o discernimento entre historiografia e a memória, entretanto, com o cuidado de retirar da história sua própria capacidade de produzir as memórias.

⁴⁴ Observação que apresentaremos com maior remetimento quando abordarmos os aspectos relacionais entre a prática musical de Luiz Americano no Rio de Janeiro e a sua família.

Dessa forma, o relato memorialístico e o fato histórico podem ocupar, cada um, o espaço que lhe cabe, complementando-se mutuamente, a fim de revelar ao seu turno os detalhes obscuros ou abandonados na trajetória de nosso personagem nesse período de transição. As reflexões decorrentes de tais complexidades – escolha entre os relatos; ou em que medida um está em conformidade ao outro; ou mesmo as limitações do historiador em relação à sua condição de iluminar os acontecimentos – nos levou a buscar os sentidos e entendimentos que comungam com aqueles lançados por Dosse (2009) em *O Desafio biográfico*, quando expôs o cuidado em não repetirmos uma antiga tendência na produção de biografias, fundada na valorização de uma “linearidade positiva” – ou seja, na apreensão de uma realidade histórica em que tudo se encaixa e se explica sem demonstração das tensões, controvérsias ou rupturas inerentes à complexidade da vida humana.

Embora esteja nesse cuidado uma percepção de mudança implícita, a aproximação e função de escrever sobre a vida de outra pessoa requer um imenso esforço, para fugirmos exatamente das armadilhas desse percurso e não cairmos na repetição de uma escrita cuja visão dos acontecimentos foi responsável em comprometer a validade científica dos recursos empregados na escrita do gênero biográfico para o campo historiográfico.

Sabemos, portanto, que devemos evitar narrativas reduzidas, tendenciosas, pobres de sentidos, muitas vezes caracterizadas pelo destaque em datas, locais e personagens que assim se tornam detalhadamente desajustados em relação à compreensão crítica daquele passado. Sob esses termos, compreendemos que a nossa discussão também é sobre o amadurecimento em torno do debate sobre a utilização da escrita biográfica na pesquisa história e, por esse motivo, devemos investir na contextualização e demais abordagens que isentem ao máximo a tendência do pesquisador em ser capturado pelos seus próprios julgamentos e preferências.

Todavia, o nosso distanciamento não pode ser absoluto ao considerarmos as características do nosso objeto, o que nos faz situá-lo de forma circundante a alguns dos seus temas e desafios e flexionando-nos, portanto, à adoção de grande parte do tratamento indicado a releitura das fontes de natureza biográfica.

Entendemos que não há como fugir de certos perigos, dos riscos dessa relação delicada entre personagem, pesquisador e historiografia; porém, admitimos que o nosso recorte busca aproveitar a experiência que a literatura já demonstrou

quanto aos limites e as possibilidades da observação para escrita biográfica, reunindo aos aspectos já apontados por Dosse (2009) – que resumimos como um esforço cuidadoso em evitar aspectos desnecessários em detrimento a outros, nos quais devemos investir por preservarem de fato uma função histórica autêntica.

Desta forma, a apresentação de Luiz Americano, sob o ponto de vista historiográfico, estará estabelecida pela possibilidade de explorar as distintas camadas da sua trajetória, que servem na apreensão de variados sentidos presentes nos eventos. Nessa direção, o passado que buscamos enxergar passa a ser interpretado a partir da inevitável articulação das vontades, necessidades e intenções presentes em qualquer biografado.

Dosse (2009), em sua obra *O Desafio Biográfico*, capitula em termos práticos exatamente as questões que nos remetem aos percursos que, mesmo de forma inconsciente, nos levam a incorrer ao apagamento do indivíduo real – ou seja, aquele que existiu –, sendo este substituído por estruturas inominadas que resultam na construção do herói, uma versão ligeiramente inclinada ao encaixe de diferentes conformidades relativas aos valores do tempo que se deseja reportar.

Em nossa concepção, é desse desafio que trata Dosse e que, invariavelmente empobrece a narrativa, emudecendo vozes e esmaecendo a percepção pedagógica que podemos obter sobre o passado.

O debate estabelecido por Dosse nos auxilia na denúncia de não descrever a vida de Luiz Americano como uma espécie de modelo a ser seguido ou racionalizado por uma “verdade” que o historiador tem como dever revelar. Ao contrário, entendemos, afinal, que está nas interações entre os indivíduos a possibilidade de encontrarmos evidências-chave para a compreensão do passado que, nessa perspectiva, pode até mesmo prescindir da centralidade de nosso personagem em algum acontecimento específico, o que retoma a importância dos estudos biográficos quando, vistas às suas gamas de possibilidades interpretativas, oferece tons de impessoalidade, a consciência dos processos sócio-históricos.

Nossos argumentos se valem da concepção de que quando restringimos nosso olhar nos “rostos”, “vozes” e “vontades” individuais para dar conta de uma visão dos acontecimentos, desprezamos o que de fato pode contar elementos de maior importância.

Isso acontece porque é na relação entre indivíduos e os fatos de seu tempo que se amplia o arco epistêmico, que comporta as indagações feitas pelo presente

ao mesmo tempo que reconhece a pluralidade da constituição histórica e tantos outros aspectos invisibilizados.

Visando justamente à ampliação dessa perspectiva de reconhecimento plural através da interação de Luiz Americano com outros agentes políticos e históricos, prosseguimos em aprofundar de forma crítica alguns dos elementos presentes em sua carreira que, ao mesmo tempo que o descrevem, ilustram as relações de poder entre diferentes campos da sociedade a partir da música.

2.3 INTERCURSOS, CARREIRA E MÚSICA DE LUIZ AMERICANO DURANTE A DÉCADA DE 1930

A vida artística e o trabalho musical no Rio de Janeiro no início do século XX comportam um amplo horizonte de possibilidades narrativas dialogadas com os intercursos de vida de seus sujeitos históricos do campo cultural. Preservando essa premissa, o objetivo dessa seção é avançar na reflexão dos conceitos envolvidos, a partir de uma revisão conjectural dos eventos associados à carreira de Luiz Americano.

Trata-se de uma elaboração tensionada por questões pertinentes ao surgimento da imprensa especializada no entretenimento (revistas e jornais), escritos de época e instituições ligadas à classe musical de uma forma geral, vista como uma estrutura complexa e que faz transparecer um campo de disputas e cooptação. Deles derivam efeitos que demandaram as significativas transformações percebidas no campo da arte musical, especialmente a contar da década de 1930, em termos do modo de divulgação, realização e produção e, conseqüentemente, para os artistas brasileiros, em termos de suas estratégias de sobrevivência e profissionalização.

Em nota de destaque e de carreira, o trabalho musical de Luiz Americano está relacionado às qualidades de suas execuções no clarinete e no saxofone compreendidas entre as décadas de 1930 e 1960, contando ainda com interpretações de diferentes musicistas, responsáveis por ampliar o alcance de sua carreira, preservando-o tanto em registros quanto em espaços de memórias privilegiados até os dias atuais. Se considerarmos diferentes recortes da sua trajetória, Americano é citado por sua genialidade a partir de testemunhos recorrentes em relação à qualidade das suas apresentações e emissões.

Esses efeitos podem ser encontrados de forma abundante tanto em registros de imprensa, a exemplo dos periódicos *A Noite*, *O Carioca*, *O Fluminense*, *Fon Fon*, *O Jornal*, *Revista Paranove*, *Correio da Manhã*, entre outros, como na literatura, sendo estes os fundamentos pelos quais desenvolvemos as percepções a respeito dos seus intercursos e reflexos ao campo da *História e Música*.

Por periódicos especializados, consideramos aqueles que preservavam em seu perfil editorial significativo espaço para publicidade e promoção artística desse período (década de 1930, no caso deste capítulo da tese), e ofereceram ao nosso personagem uma dada imagem relacionada aos palcos e às rádios cariocas, com uma projeção peculiar que lhe conferia excelência, ou seja, que o representaram como um *Virtuose*.

Não é objetivo desta investigação questionar sobre a qualidade de sua produção acústica ou o nível proficiente que alcançou nas áreas em que se dedicou, mesmo porque esses aspectos possuem melhores abordagens quando são retomadas pela História da Música, ou outros campos afins, competentes na análise musicológica das obras.

Cabe em nosso campo acolher que sua condição de *Virtuose* não recebe contestações significativas, argumento corroborado também pelos inúmeros programas, homenagens e mesmo estudos acadêmicos sobre ele.

A nossa questão incide em indagar a ação dos projetos políticos civilizatórios que podem ser identificados na trajetória de nosso personagem, principalmente no que se refere à eleição ou rejeição de aspectos concorrentes entre esses projetos.

Desta forma, imersos em sua biografia, iniciamos os questionamentos que nos permitem iluminar ângulos específicos sobre valores e a *circularidade* em sua obra, assim como a forma em que sua arte foi avaliada e aprovada através dos intercursos de sua trajetória.

O desafio consiste na observação não linear que venha a expressar uma relação direta entre causa e efeito; portanto, sua expressão musical e a *circularidade* serão observadas em acordo como De Lucca (2020) sugere. Sob essa perspectiva, verificamos a necessidade de colocar nosso personagem, *Americano*, em posição de deflexão, não apenas de seu próprio passado como *Virtuose*, mas também em relação aos acontecimentos que nos oferecem vistas tangenciadas pela música, na dinâmica brasileira, sob a perspectiva de um fenômeno político e histórico-social.

Sobretudo, pensamos também em utilizar do estudo de sua trajetória para produzir uma argumentação angular a respeito das práticas inerentes dessa *circularidade cultural* entre os territórios em que o Americano atuou: Sergipe - Rio de Janeiro.

Trata-se de uma análise que, na prática, propõe movimentar teoricamente a “periferia” ao “centro”, oferecendo um recorte horizontal a fim de assentar a contribuição da arte nordestina, como coprodutora, no centro irradiador da cultura da nacional que foi aquela que era a capital do Brasil.

Nossa interpretação é que a relação entre diferentes territórios muitas vezes é representada por narrativas que os colocam de forma hierarquizada em relação um ao outro e que esse fator é transferido para subjetividade social de modo a se tornar uma espécie de noção generalizante da realidade.

Ressaltamos o quanto é importante o reconhecimento dessas hierarquizações, mesmo que encaixadas em “pequenos arranjos”, se fazendo fundamental para compreensão da ação de diferentes tipos de pensamentos presentes na cultura, materializando-se como projeto que moldou a sociedade e os valores de seus indivíduos.

Mesmo que seja pouco provável uma produção moderna que declare ou justifique abertamente algum sistema de submissão entre culturas, no que diz respeito às suas origens regionais, sustentamos que a hierarquização integrou em maior ou menor proporção o modo de percepção e receptividade dos nossos *valores* culturais. Caminhos dissimulados encobriram o abjeto da intolerância e desigualdade, no uso de vocabulários específicos, dos espaços de mídia “especializados”, na forma de organização das pautas jornalísticas, assim como nos mais privilegiados espaços de produção de conhecimento, por meio da seletividade de interesses acadêmicos que historicamente relativizam a importância de temas na seleção dos objetos de pesquisa.

Sobre esse último aspecto, reputamos familiar as constatações de Samuel Araújo (2021) no livro emanado de sua tese, denominado *Samba, sambistas e sociedade: um ensaio etnomusicológico*, quando ainda em suas páginas iniciais identifica como uma dificuldade ao entendimento, em maior amplitude, do gênero Samba a indiferença da academia quanto à possibilidade em transformá-lo em objeto de estudos.

Assim, não parece surpreendente que apenas ao final da década de 1970, e lentamente, o interesse acadêmico sobre o samba tenha começado a se expandir, infletindo o debate acerca do tema tanto com dados mais consistentemente documentados, quanto com quadros interpretativos mais sofisticados de um ponto de vista teórico. (Araújo, 2021, p. 29)

Ou seja, trata-se de aspectos aparentemente multifacetados e dispersos, mas que produzem efetivamente uma percepção associada ao “senso comum”, logo, desinteressada e sem maior relevância, responsável por implantar a ideia de que existem espaços determinados para cada tipo de arte e que o seu interior deve ser repartido ou compartimentado por níveis também demarcados, designando o local, a quantidade, a cor e o gênero com base no reconhecimento pertencente aos tradicionais mentores da formação cultural desejada para nossa sociedade: do artesão ao artista plástico, do historiador ao folclorista, do mestre da escola de samba ao *Virtuoso* das rodas de *Choro*, ou salões de baile frequentados por classes econômicas abastadas, do músico profissional ao regional⁴⁵.

Pela via desses argumentos, nos parece plausível inferir que há uma relação de influência de diferentes movimentos político-sociais nos valores culturais e que, a partir especificamente da música, se fizeram representar na arquitetura dos modelos civilizatórios presentes na terceira década do século passado no Brasil.

Para tanto, nos interessou especialmente analisar uma reportagem que trouxe a imagem de cenário de trocas familiares, presente na edição de número 15 da revista *O Cruzeiro* de 1939. Suas páginas registram Luiz Americano com seus três filhos (Leda, Lysses e Iolanda) demonstrando aparentemente uma afinação e orientação nos instrumentos, oferecendo foco para uma ação longe da cena pública. Trata-se, aliás, de uma reportagem que ocupa duas páginas inteiras da edição daquela importante publicação, demonstrando a posição que Americano já ocupava na música carioca em fins da década de 1930.

⁴⁵ Embora não haja intenção em aprofundarmos a respeito da dimensão social do termo empregado ao músico regional, ou simplesmente regional, cabe explicar que essa palavra pode ser encontrada na designação de um músico sem formação, tradicional, ou seja, aquele que toca de ouvido, útil em programas de auditório, sendo capaz de fornecer um acompanhamento razoável sem ensaios ou preparação específica. Trata-se da nossa conjectura a partir de um recorte explicativo presente na obra de Cazes quando designa: “o trabalho de um conjunto do tipo regional, pois, sendo uma formação que não necessitava de arranjos escritos, tinha a agilidade e o poder de improvisação para tapar buracos e resolver qualquer parada no que se referisse ao acompanhamento de cantores” (Cazes, 1998, p. 85).

Figura 7 - Cena familiar de ensino musical



Fonte: Como nasce a música do povo. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 1939, ed. 15, p. 22.

Presumimos que a imagem retrata uma reprodução da típica ocorrência familiar de músicos *itabaianenses*, como demonstração do contato geracional na experienciação da música presente na inferência dos gestos de reconhecimento da cena familiar “original”, realizada comumente na sociedade de Itabaiana – vistas por nós como “pontos de contatos” reproduzidos em sua expressão musical. Projetamos que a imagem possivelmente recupera aspectos como o zelo na exibição musical, a doutrina em forma de trato com os instrumentos e sua forma peculiar de executar os diferentes gêneros musicais – elementos percebidos nas irradiações feitas nos palcos de Luiz Americano, um aspecto preservado de sua formação musical em exposição pelo artista que se tornou. Isso pode ser notado no próprio texto da reportagem: “Para continuar a tradição musical. Luiz Americano gosta que os filhos sejam peritos nos instrumentos que ele toca” (Como nasce a música do povo. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 1939, ed. 15, p. 22). Em outro recorte, mais um reforço no sustento de nosso argumento que cria uma ponte entre a

utilização da memória familiar afetiva e a reprodução dessas práticas no Rio de Janeiro.

Não tenham dúvida. Luiz Americano é a vida daquela casa. Daquella casa que só fecha pela madrugada (...) Luiz Americano está a caminho do lar. Vae rever seus três filhos. Os filhos que ele deixou bem cedinho... a alegria dos seus olhos. A maior festa de sua vida. Um menino e duas meninas. O rapaz já toca qualquer coisa, as garotinhas já solfejam. (Como nasce a música do povo. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 1939, ed. 15, p. 23)

Sobretudo, também nos interessa destacar que entre a década de 1930 e 1950 houve um progressivo crescimento a respeito do interesse do desempenho artístico de algumas celebridades em associação a suas vidas privadas. Esse processo é descrito por Dias, Adami e Sande (2017) como uma consequência da transformação das mídias impressas, especialmente as revistas especializadas - revista do rádio – naquele período. O rádio, na perspectiva dos autores, foi o principal veículo de mídia e proporcionou no Brasil eventos importantes para organização cultural, que se utilizou da mídia impressa (jornais e revistas) como um importante nicho repetidor, funcionando como verdadeiros vetores para a sua expansão. Não foi ao acaso que revistas, rádios e jornais passaram a ser coordenados por sujeitos que perceberam nesse formato um grande interesse de público e passaram a aperfeiçoar o foco do meio artístico.

Tais publicações pretendiam inicialmente satisfazer o interesse informativo dos primeiros aficionados do rádio, e seu conteúdo editorial apresentava principalmente assuntos relacionados à radiodifusão, [...] e, posteriormente, se tornaram um apoio muito forte às emissoras de Rádio. (Dias; Adami; Sande, 2017, p. 3)

Os autores apresentam essencialmente o processo de espetacularização promovido após identificação na ação do presidente Getúlio Vargas, que já na década de 1930 proporcionou investimentos que resultaram em cooptação desses veículos como meio estratégico de promoção da cultura brasileira. O encaixe de todos esses argumentos a partir da captura da vida privada que recortamos, além de demonstrar ao olhar do público algum nível do sentimento, historiciza a relação de troca cultural, iluminando aspectos entre Rio e Sergipe, mas sobretudo, revelando um caminho para analisarmos a vitrine de uma civilidade afável, cujos valores poderiam indicar os lugares do padrão de comportamento social considerado aceitável para aquela sociedade.

Nesse novo contexto político, a “música do povo”, identificada a um Brasil que se queria moderno, “nasce” no lar do músico virtuoso (e afetuoso) que cultivava tais valores nos seus filhos, como anunciava o título da reportagem sobre Americano n’O Cruzeiro.

Prosseguindo pela lógica de identificar pontos de contato, verificamos em Oliveira (2010), um levantamento sobre as composições de Jorge Americano. Dentre elas está o dobrado intitulado *Luiz Americano* (sem indicação de data), o que sugere uma tendência observada na homenagem também feita pela nomeação no *Choro Linda Érika* (1929), composição de Americano com o nome de sua segunda esposa.

Noutra composição, *Intrigas no boteco do Padilha* (1940), o título advém do lugar que o personagem costumava frequentar, conforme registrado em relato realizado no programa *Época de Ouro*, da Rádio Nacional AM (Rio de Janeiro), realizado em homenagem a Luiz Americano⁴⁶.

A circularidade e o trabalho musical em Luiz Americano são realizadas através do reforço de afetos e significados que, por essa estratégia, se farão perenes na História Musical. Indicamos ainda que estas não se limitam ao registro das afeições, mas agregam-se ao processo a partir de um movimento gerador de interesse e desenvolvimento dos gêneros musicais, itens que denotam, em nossa avaliação, uma forma de garantia, mesmo que inconsciente, do trabalho do pai, preservada a “arquitetura musical” transportada a partir de sua rede de vivências e que podemos perceber pelo detalhamento estarem espelhadas em sua obra.

Consideramos que o olhar historiográfico atua como um “portal intercultural” que interliga a “provinciana” região do agreste sergipano à cosmopolita cidade do Rio de Janeiro do início do século XX. Trata-se de algo que nos auxilia a remontarmos, por exemplo, a cultura musical de uma cidade híbrida em sua arte, sede de um significativo número de casas de espetáculo, comparadas com as de poucas cidades europeias - a exemplo de Roma, Paris, Londres -, e de seis grandes *Music Halls*, como explica Esteves (1996).

⁴⁶ Nossa pesquisa não localizou na *web* o arquivo digital ou *streaming* do programa exibido em 04/04/2013, recuperando para fins de referência apenas o anúncio de sua exibição. Todavia, possuímos o programa gravado em cópia física, em mídia CD, em cujo áudio percebemos os diálogos que sustentaram as afirmações do texto. Ver em: CHAVES, Marcelo B; CHAVES, Levi. Conjunto *Época de Ouro* homenageia o compositor Luís Americano. In: FUNARTE, [s.l.], 2 de mar. 2023. Disponível em: <sistema.funarte.gov.br/noticias-antigas/?p=47360>. Acesso em: 28 jul. 2024.

No contexto de equiparação entre as casas internacionais e aquelas em funcionamento no Rio, interpretamos que a expectativa sobre seus artistas também considerasse um elevado padrão de suas técnicas e expressividades, em especial, na área musical. Esse ponto converge num importante debate, pois, seguindo essa lógica, não seria inadmissível que artistas oriundos de territórios como a vila de Itabaiana recebessem uma classificação de “periféricos” em relação ao *status* estabelecido a partir do que era representativo no centro da cultura nacional.

Nesse sentido, nossa conjectura é que essa diversidade, trazida pela contribuição musical de diversos territórios, teve responsabilidade para uma espécie de síntese da moda e dos estilos desenvolvidos desde o final do século XIX, quando “[...] estavam presentes os elementos contrapontísticos do barroco, o andamento e frases musicais típicas da polca, os timbres instrumentais suaves e brejeiros [...]” (Vianna, 2005, p. 45-46). Ou seja, uma conjunção de estilos musicais acomodados por diferentes harmonias, que recepcionou e ao mesmo tempo foi recepcionada por Luiz Americano, num encontro síncrono de grande transformação da música popular.

Trata-se de algo que compreendemos nos remeter novamente à circularidade de costumes e técnicas que poderiam passar despercebidas e ficariam relegadas ao segundo plano, considerando os numerosos musicistas que deixaram seus territórios⁴⁷ e que, com maior ou menor notoriedade, atuaram no Rio de Janeiro sem serem reconhecidos como partícipes das transformações que estavam em curso.

O que queremos sublinhar consiste na percepção de que a linguagem musical de nosso personagem, considerada ao nível da sofisticação quando ouvida pela capital, não o remeteu à sua origem, onde de fato ocorreu a maior parte do desenvolvimento de suas habilidades; ao contrário, o acolheu como o Virtuoso “nativo”, assim classificado, o que implica pensarmos sobre as condições deste feito.

⁴⁷ Reforçando a ideia desse vulto migratório da música, Kraysche (1983) realiza a seguinte analogia: “[...] o sertão vira cidade, o samba nasce a beira mar [...] o Nordeste invade o Rio de Janeiro” (1983, p. 31). Uma exposição que se encaixa perfeitamente ao argumento de que, devido à ostensiva movimentação de músicos entre os referidos territórios brasileiros, havia uma vultuosa circularidade cultural, injetando uma pluralidade de influências ricas ao desenvolvimento da música popular brasileira.

2.3.1 O efeito da escuta de Luiz Americano pelos seus pares

A construção dessa seção busca acrescentar uma nova perspectiva coincidente à atuação de Luiz Americano, desta vez, relacionando-o à memória constituída por músicos de seu tempo. Nesse sentido, a ideia consiste em envidar contornos e percepções de sua contribuição à memória musical a partir do registro do autor Alexandre Gonçalves Pinto, apelidado como “*Animal*”, a partir da obra *O Choro reminiscências dos chorões antigos*⁴⁸ publicado em 1936, em conjunto com outras análises que partem do mesmo livro e que nos ajudarão a interpretar de que forma se configurou a memória em torno daquele período. Alexandre foi um chorão contemporâneo de Luiz Americano e se propôs a registrar a música de sua época, motivado pelo que considerou um momento que deveria ser eternizado. Entretanto, o fez distante de uma narrativa considerada profissional ou especializada, por assim dizer, posicionando a sua obra na condição do registro de um espectador. O formato e as características peculiares de sua escrita fizeram com que o considerássemos como um escritor de uma posição distinta em relação aos demais, que usualmente trazem na escrita autorias especializadas, usualmente ligadas de algum modo ao campo musical profissional, ou mesmo à crítica ao jornalismo cultural.

Entendemos que, devido às particularidades que mencionamos inicialmente, Alexandre Pinto se insere no campo da História da música brasileira pela porta literária ao se responsabilizar pela escrita e publicação do seu livro. Defendemos que sua obra deve ser valorizada ao afirmarmos que o autor agrega de maneira ímpar à interpretação dos acontecimentos que vivenciou, entregando em seu relato uma forma singular de conceber aquele tempo e espaço social. Nesse sentido, é importante contextualizar a origem dessa própria escrita, a saber, que foi realizada por um indivíduo que, embora músico, também levava a vida profissionalmente como carteiro de primeira classe⁴⁹, o que nos faz compreendê-lo como um híbrido

⁴⁸ O livro ainda é alvo de uma divergência epistemológica em relação à sua contribuição no campo da História da Música, em especial do gênero *Choro*. Foi considerada a primeira publicação sistematizada do gênero e, mesmo que controversa pelos seus erros gramaticais e imprecisões, pode ser lida como uma espécie de etnografia da música brasileira, cujas características envolvem o valor nativo da escrita. Compreendemos que as críticas partem de uma análise que desconsidera o contexto de sua produção, ou seja, a própria perspectiva etnográfica do autor para constituição da obra em seu tempo e espaço específico.

⁴⁹ O decreto 20.859 de 1931, responsável por criar o Departamento dos Correios e Telégrafos pela fusão da Diretoria Geral dos Correios com a Repartição Geral dos Telégrafos, regulamenta em seu artigo 90 os cargos de carteiro de primeira classe, indicando se tratar de um nível máximo de

de músico-escritor e músico-espectador. Pensamos o autor como alguém que elaborou sua escrita levando em consideração suas emoções, experiências e expectativas do momento musical de que foi testemunha: eventos protagonizados por músicos como Luiz Americano – que, por sua vez, é notado por “Animal”, a partir da beleza de suas composições, e caracterizado como “dono de um sublime sopro” (Pinto, 1936, p. 237). Por suas palavras, expressa essa admiração como um tributo: “Velho e bom chorão no seu saxofone. Este instrumento na boca de Americano é de fazer embasbacar, tal a maneira que ele com facilidade sabe executar, não respeitando nem as *Fuzas*, que ele devora sem muito esforço” (Pinto, 1936, p. 237).

Todavia, a citada obra de Alexandre Pinto pode revelar muito além do que um registro incomum do movimento musical de sua época. Lançando luz sobre o contexto de sua escrita, emerge o entendimento que seu trabalho indica em segundo plano daquilo que compreendemos representar as marcas de uma estrutura memorialista específica para música nas primeiras décadas do século XX, além de confirmar como partícipe desse processo a atuação profissional do nosso personagem.

Estabelecendo diálogo direto com Aragão (2013), a partir da obra *O baú do Animal, Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro*, percebemos que a inclusão da obra original de 1936 para as contribuições passíveis de se tornarem objeto no campo da História da Música não foram dadas de forma automática. Esse crivo seletivo aplicado para a obra de 1936 talvez possa ser explicado levando em consideração que a busca pelo valor histórico e mesmo etnomusicológico faça maior sentido apenas em nosso tempo presente, que agrega em seu escopo analítico concepções interpretativas impraticáveis naquele período histórico.

Esse argumento está abrigado também na expressão de Rodrigo Ferrari (2013), que, ao prefaciар o livro de Aragão (2013), deixa claro que a retomada da leitura da obra de Alexandre Pinto publicada em 1936 é uma perspectiva clara de uma contra memória.

progressão da carreira acessada por concurso público de 1ª entrância entre os mensageiros e serventes. BRASIL. **Decreto nº 20.859, de 26 de dezembro de 1931**. Cria o Departamento dos Correios e Telégrafos pela fusão da Diretoria Geral dos Correios com a Repartição Geral dos Telégrafos e aprova o regulamento da nova organização administrativa. Rio de Janeiro, RJ: Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil, 1931. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-20859-26-dezembro-1931-503678-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 24 jul. 2024

O trabalho de Aragão redimensiona a importância, tanto dos escritos do *Animal* quanto de suas releituras, pois, enxerga ali mais do que um simples relato pessoal. Nas suas palavras a prosa de Alexandre fazia parte de um universo popular-carnavalesco comum a determinados extratos sociais (...) o livro se constituiu como uma contra memória, pelo fato de incorporar em sua representação do passado a voz daqueles que foram silenciados ou marginalizados pelo discurso dominante (...) (Ferrari, 2013, p. 10)

Ou seja, fica implícito no destaque acima que a obra de 1936 foi considerada inapropriada, durante algum tempo, para uma “leitura séria” dos temas com os quais se preocupou. Esse pensamento talvez tenha dado origem à necessidade da criação de uma perspectiva de contra memória, defendida e apresentada por Aragão (2013). Acrescentamos que há de se considerar como parte do que justificaria o silenciamento em relação ao valor da obra de 1936 que houve uma classificação equivocada de autores que se debruçaram anteriormente naqueles escritos, como se a obra de Alexandre pretendesse alcançar os padrões de um trabalho ao nível de uma resenha musical ou outro qualificador profissional, algo que pela sua própria declaração nunca foi seu propósito; ao contrário, ratifica Braga:

Logo depois do título e consignação da autoria, um pequeno texto explicita o conteúdo, a saber: “o perfil de todos os chorões da velha guarda, e grande parte dos chorões d’agora, fatos e costumes dos antigos pagodes, este livro faz reviver grandes artistas musicistas que estavam no esquecimento”. Nada mais claro, portanto, do que uma tentativa de escrever uma “memória” do Choro carioca, na forma da recuperação de seus grandes musicistas. (2002, p. 196)

Nesse contexto, entendemos que o primeiro passo para considerar a contribuição *o Animal* de Alexandre, principalmente para a análise da trajetória de Luiz Americano, é posicioná-lo adequadamente no campo de investigação, condição exercida por Aragão (2013) ao selecionar seu estudo na perspectiva etnográfica, afastando o valor absoluto dado por outros pesquisadores que, em suas vias interpretativas, optaram por destacar imprecisões históricas, erros gramaticais e versões fantasiosas oferecidas por Alexandre em relação aos seus relatos.

Visando fugir desse modelo analítico e nos aproximando da perspectiva proposta por Aragão (2013) é que consideramos a obra de 1936 como fonte histórica mesmo não sendo realizada por um crítico – embora poderia sê-lo, a partir do momento que seu autor foi de fato um músico e integrou organicamente as rodas de *Choro* de sua época. Tampouco interpretaremos a obra de Alexandre Pinto como se fosse produzida por um historiador, na acepção estrita da função. No entanto,

ressaltamos que nenhuma dessas condições desabonam o valor de seu relato para o entendimento da trajetória de Luiz Americano, tampouco para o campo *História e Música*.

Em termos da referência a Luiz Americano, aliás, os “erros” ou as “fantasias” do autor não se confirmaram, sendo suas afirmações alinhadas às considerações tecidas por outros autores. Henrique Cazes, por exemplo, ao falar da “revolucionária experiência chorística” que foi o trio Carioca, do qual Americano fez parte da década de 30, destacou justamente o “virtuosismo”, combinado de forma “perfeita” com outros elementos dos seus músicos:

Americano participou em 1937 da mais revolucionária experiência chorística da época: o trio Carioca, com Radamés ao piano e o não menos genial Luciano Perrone na bateria. A ideia do grupo partiu de mister Evans, o diretor da Victor, a partir do sucesso mundial do trio de Benny Goodman no clarinete, Gene Krupa na bateria e Teddy Wilson no piano (...) o trio Carioca gravou apenas um disco com os choros Cabuloso e Recordando de Radamés, mas até hoje soa como algo revolucionário, uma perfeita combinação de virtuosismo, balanço e modernidade. (Cazes, 1998, p. 65)

Retomando a leitura de Aragão (2013) identificamos aspectos centrais que nos auxiliam na ressignificação do livro de Gonçalves Pinto junto aos memorialistas da música popular, tornando cada vez mais pertinente a necessária adequação de sua obra sob o ponto de vista que sustentamos até aqui.

Aragão abre sua discussão esclarecendo que percebe o momento histórico do “*Animal*” sob uma base polifônica de discurso, ou seja, que pode ser apreendido por diferentes vertentes.

Procuramos entender a escrita de Gonçalves Pinto sob dois aspectos como uma das vozes que constituem a polifonia de discursos sobre as práticas musicais da época e como sendo ela mesma um repositório de vozes, conceitos e ideias dos músicos de choro do início do século XX. (Aragão, 2013 p. 127)

Percebemos que o autor traça no trajeto de seus argumentos as influências nas quais, advoga, Alexandre se espelhou para escrita de sua obra, identificando nos estilos de sua escrita “vícios” daquele período, que traziam tematizações sobre as tensões próprias do campo musical daquela época. Aragão (2013) reforça essa situação quando, exemplificando-a pela escrita de Orestes Barbosa e Vagalume⁵⁰,

⁵⁰ Orestes Barbosa foi jornalista, poeta e compositor. Trabalhou em periódicos como A Manhã, A Notícia, e Crítica, e era intelectual representativo para conjuntura cultural na cidade do Rio de

escritores contemporâneos ao *Animal* que se distinguiram em suas concepções – em especial quanto ao apoio ao que entendiam como a “modernização” do samba –, mas que serviram de vitrine ao ato de problematizar ou a ater preocupação com os rumos da condição da produção musical de sua época, assim como a obra de Alexandre, *O Animal*, o fez.

Segundo a sistematização das referências utilizadas por Aragão em sua análise – a saber: Sandroni (2001), Moraes (2006), Abreu (1998) e Carvalho (2006) –, tratam-se de influências que possivelmente serviram como referência para os escritos de Alexandre que, embora tenha assumido uma estrutura própria, preservou características semelhantes a esses autores, fato que consideramos ter sido propositalmente admitido por uma ação intencionalmente memorialista, a fim de demarcar a produção da música popular de seu tempo:

a) Essa geração de memorialista da música popular brasileira teria sido a primeira a estabelecer a fusão entre a prática da construção da memória e a organização, compilação e arquivamento das diversas formas de registros sobre a música urbana, no momento em que ela surgia como fato cultural e social; b) por serem tais memorialistas observadores participantes (...) dos eventos musicais da época, suas visões parecem (...) ter-lhes concedido uma espécie de credenciamento automático para definir a seleção dos fatos dignos de registros, sua veracidade, e a ordenação causal e temporal dos eventos. (Aragão, 2013, p. 129)

Os itens **a** e **b** que destacamos no texto de Aragão, nos direcionam ao entendimento que se circunscrevia na prática de memorialista, tanto em relação às técnicas que exigiam erudição e conhecimentos específicos no que se refere à guarda de uma memória, quanto a uma compilação pautada pelo aspecto meramente vivencial dos indivíduos envolvidos; todavia, ambos em certa medida considerados como “observadores participantes”.

Confirmamos a importância do “relato” no livro de Alexandre, que se faz considerando Luiz Americano como um “grande” de seu tempo. Uma seleção que teve como critério a vivência nas rodas de *Choro* e *Samba* e que buscou seguir uma “linha” literária aberta por precursores, como já citado; sobretudo, porque é exatamente o estilo observado, por exemplo, no livro: *Samba: sua história, seus*

Janeiro nas primeiras décadas do século XX. Já Álvaro de Oliveira Silveira (Vagalume) foi crítico literário do final do século XIX e início do século XX. Ele era famoso por suas críticas mordazes e espirituosas publicadas em diversos jornais e revistas da época.

poetas, seus músicos de 1933, escrito por Orestes Barbosa⁵¹. “Esses capítulos possuem, todavia, um mérito: foram vividos no meio dos sambistas da terra em que nasci” (Barbosa, 1933, p. 19)

Percebemos dessa forma a confirmação de que a obra escrita em 1936 não está alheia às características do movimento literário-cultural que o próprio contexto de produção musical promoveu. É por esse sentido que podemos entender a linguagem empregada por Alexandre Gonçalves Pinto de forma orgânica, ou seja, feita por quem está “dentro do *Choro*” e imbuído por uma motivação e registro de quem visa evitar o risco do esquecimento; uma avaliação talvez imposta na observação das recentes mudanças de seu tempo. A admissão dessa chave interpretativa confirma a importância da obra de Gonçalves Pinto, assim como defendida por Aragão, no seu debate sobre as práticas musicais. Assim, pois, ela é evidência da presença de Luiz Americano em lugar peculiar de memória dos “seus”.

O livro do “Animal” representa, portanto, uma oportunidade de conhecer o nosso personagem a partir de um olhar de quem une ao mesmo tempo a condição de músico, público e crítico e que é contemporâneo aos próprios acontecimentos da década de 1930. Essa é a posição refletida que temos do testemunho dado sobre a contribuição musical de Americano, àquela que engloba a memória de um espectador, sobretudo, revelando uma posição ainda mais privilegiada de observação; aquela desprovida de alguma forma de interesse, que pudesse “acrescentar” alguma outra intenção senão benevolência em forma de apreciação e lembrança: aí temos Americano sendo lembrado como um músico com qualidades distintas por outro músico “chorão” de seu tempo. Argumentamos que essa intenção de “isenção” é comprovada quando resgatamos a motivação do próprio autor do livro de 1936: “Estas linhas [...] é tão simplesmente em linguagem despretensiosa, ao alcance de todas as inteligências, assim como da pessoa que escreveu que comunga no mesmo credo, escrevendo de *bôa fé*” (Pinto, 1936 p. 9).

⁵¹ Observamos nos escritos do livro *Samba*, escrito por Orestes Barbosa, elogios diretos à Luiz Americano. Citações que o dimensionam duplamente: pelo seu desempenho e habilidade em seu instrumento, assim como pelo aspecto que consideramos mais significativo, referente à memória de sua participação no grupo “Guarda Velha” ao lado de Pixinguinha, Donga, Walfrido Pereira, Wantuil, Oswaldo Viana, João da Bahiana, e Bomfilho de Oliveira. Nesse recorte, temos a oportunidade de perceber o capital social dado pelo “selo” de qualidade que alguns músicos puderam desfrutar, tanto pela participação em conjuntos expressivos como o “Guarda Velha” e os “Oito Batutas” quanto pela sua exibição particular: “Luiz Americano empolgante, o saxofone de ouro é um espetáculo, aquele cachimbo de metal na boca de Luiz Americano tem sonoridades inéditas” (Barbosa, 1933, p. 185)

Inferimos que o texto de 1936 foi um reconhecimento orgânico e uma evidência do quanto a obra de Luiz Americano marcou aquele tempo e espaço, experienciados na década de trinta na cidade do Rio de Janeiro. É nesse sentido que Aragão (2013) declara o *Choro* como um “documento complexo” (Aragão, 2013, p. 16), abrindo o caminho para pensarmos Americano segundo essa complexidade, embalada ao som das notas e melodias que revelam o passado de um chorão representativo em seu próprio tempo, unido a uma determinada classe, de uma determinada identidade sonora. Se assim o interpretarmos, o multiplicamos como objeto, pois interligamos o sujeito e a sua música aos significados comuns à sua correspondente rede de sociabilidade, nas suas respectivas práticas musicais, nas expectativas criadas ao músico de *Choro* e, de volta, como agente transformador do lugar social que ocupou para aquela sociedade.

2.3.2 Americano, mestre e Virtuoso

O título dessa seção visa provocar reflexões com base nas associações entre as palavras que o compõem. Consideramos sem dificuldade uma referência a predicados desejados para muitos musicistas, sendo usados com frequência para designação de nosso personagem. Assim, ao selecioná-las, buscamos difundir a ampliação de seus respectivos sentidos no contexto investigativo, instalando assim o debate que consideramos presente quando interrogamos em interpretação histórica sua aplicação.

Seguindo essa direção, compreendemos que o termo *Virtuoso* é dotado de sentidos e que nos instiga à investigação, pois revela em si não apenas uma marca, como um “selo de qualidade”, para a classe musical de uma forma geral, como também pode demonstrar detalhes da influência da *expressão cultural* de todo um período, sobretudo, em relação às significativas mudanças que romperam com a própria definição do gênero *Choro* a partir do início do século XX. A título de referência, esses aspectos inscritos no contexto de mudanças ao qual nos referimos partem de um entendimento amplo com base no estudo realizado por Aragão (2014), que comprova que nas primeiras décadas do século XX houve modificações do sistema musical no universo sonoro do *Choro* (polca, quadrilhas e sambas). Essas transformações são apontadas pelo autor como decorrências do advento das

gravações fonográficas. Embora tenhamos que considerar que o referido estudo diz respeito ao evento de transformações sob o ponto de vista específico do campo das alterações nas práticas sonoras, um recorte diferente ao nosso, o conjunto de sua análise nos ajuda a perceber que essas modificações foram possíveis fundamentalmente a partir da admissão de elementos relativos às novas compreensões sobre a ideia de música no interior do *Choro* como gênero musical, de modo a confirmá-lo junto a uma nova realidade tecnológica.

É nesse sentido que consideramos a coincidente temporalidade desses eventos como fundamental para associar Americano não apenas no contexto das modificações nas práticas sonoras, considerando-o em sua expressão artística completa – músico, compositor, arranjador e maestro –, como também como agente ativo do processo de transformação estética estruturante da própria música popular brasileira.

Seguindo com as contribuições de Aragão (2014), destacamos que estas foram construídas analisando as gravações mecânicas⁵² produzidas. Seu trabalho se utilizou desse tipo de fonte, comparando-as em diferentes períodos, resultando na confirmação de que houve uma evolução⁵³ no *Choro* a partir da incorporação de diferentes elementos oriundos de outros gêneros musicais, assim como demais influências relativas à adaptação do gênero ao gosto do próprio público, nos termos da dinâmica social em curso durante a década de 1930.

Em outra possibilidade de análise consubstanciada, desta vez na pesquisa realizada por Velela (2018), agregamos à explicação desse contexto de mudanças elementos que especificam ainda mais o modo como as transformações do campo político-econômico-social impactaram a *expressão cultural* na música. Segundo a organização apresentada em sua pesquisa, Velela (2018) identifica uma nova fase de comercialização da cultura, considerando novas possibilidades tecnológicas que resultaram na ampliação das formas de registros sonoros, ponto de interesse trazido por Aragão (2014). Todavia, Velela (2018) estabelece um viés que esclarece os impactos dessas modificações na vida prática dos músicos, fator que

⁵² Segundo o autor, referente a “análises que se seguem se utilizam de dois “campos”: por um lado os fonogramas de práticas sonoras usualmente ligadas ao universo do choro desde o início do processo de gravação no Brasil, passando pelas décadas de 1930 a 1950” (Aragão, 2014, p. 62).

⁵³ A palavra “evolução” foi a escolhida por Aragão (2014) para ilustrar a síntese do processo observado, resultante das modificações no sistema de produção acústica pelo qual se inclinou em seu estudo, todavia, não avaliamos a extensão exata de seu emprego para assegurar seu significado diante da “arquitetura” musical, sendo por nós apropriada apenas como sinônimo de mudança.

compreendemos ter sido responsável pelas alterações na produção sonora, ou seja, na música descrita por Aragão (2014).

Seguindo as reflexões de Veleda (2018), as gravações passaram a ter um formato que assumiu a redução nos tempos das obras, passando a adotar um padrão médio de três minutos de duração. A lógica observada nessas produções musicais, segundo o autor, nos oferece uma noção de que essas modificações visavam ao ajuste comercial com base na garantia de um menor custo para produção. Esse novo ajuste contingenciou, em segundo plano, a condição das modificações estéticas percebidas e analisadas por Aragão (2014). Em nossa perspectiva, as pesquisas envolvidas desvelam o mesmo fenômeno social, oferecendo perspectivas complementares que, em síntese, nos permitem observar um panorama em maior amplitude, já que, com a inserção de uma nova tecnologia – as gravações de fonogramas e a inserção das canções na programação das rádios –, foi solicitada uma nova forma de registro sonoro, o que, por sua vez, demandou um novo músico, de qualificação necessária aos novos modelos criados para a comercialização da música popular:

O desenvolvimento da indústria cultural possibilitou à música uma grande ampliação nas formas de registro sonoro. As emissoras de rádio, gravadoras e editoras auxiliaram neste processo, instituindo e organizando um público ouvinte de distintas condições culturais e econômicas. A canção gravada surgiu a partir de uma lógica voltada para o mercado cultural em expansão; a canção de três minutos aos poucos tornou-se a medida ideal para as rádios e gravadoras. Assim, as rádios teriam espaços para publicidade em sua programação e as gravadoras teriam um custo menor em sua produção. Com o registro fonográfico da canção rompeu-se com toda uma prática que é procedente na tradição oral, trazendo uma série com novos elementos para música popular – demonstrados nos timbres, ritmos e gêneros – além dos processos de gravação. (Veleda, 2018, p. 19)

As conclusões trazidas tanto por Aragão (2014) como por Veleda (2018) colaboram ainda mais para compreensão daquilo que queremos construir no que diz respeito ao lugar social de um *Virtuose* nesse cenário, aplicado, aqui, na trajetória de Luiz Americano. Argumentamos que o fato de Americano ter sido considerado um *Virtuose* pelos “seus” e por outros contemporâneos que também faziam parte da cena fluminense foi justamente o que lhe garantiu o acesso e a participação nos diferentes processos de transições que o músico de seu tempo vivenciou.

É nesse sentido que compreender a forma pela qual a trajetória de Americano se conformou nesses sucessivos momentos de modificações da experiência musical

de seu tempo, ou seja, sua expressão musical competente, foi fundamental para que ele se movesse e movesse sua carreira diante das transformações de sua época. Essa consideração importa porque nos força a destacar, por exemplo, dois aspectos que, possivelmente em equilíbrio, colaboraram para a consolidação de seu nome durante a década de 1930: habilidade e sucesso.

Nesse momento ingressa ao debate aquilo que consideramos um novo elemento e sua inserção compõe o contexto de mudanças então experienciada: O impacto da imprensa especializada e os motes empresariais em torno da *expressão cultural*, que em certa análise “fabricavam” seus artistas sob o ponto de vista do interesse comercial, proporcionando-os a imagem do “sucesso”.

Avaliamos que Luiz Americano, embora servido desse mesmo sistema, de promoção midiática de seu tempo – algo comprovado abundantemente a partir de sua veiculação em diferentes veículos de imprensa – não ficou totalmente submisso. Embora consideremos que não seja possível demarcarmos um fator ou estratégia determinante para essa característica de sua trajetória, nos parece que o produto musical que apresenta era muito impactante e lhe rendia diferentes “apelidos” conquistados pela embocadura de seus instrumentos. De fato, notamos que ocupou, ao longo do tempo, importantes lugares de memória⁵⁴ da classe musical, produzidos e justificados pelo que consideramos ter sido uma carreira disruptiva, em termos de demonstrar certa “autonomia” em relação ao crescente contexto concorrencial sofrido pela mercantilização da produção musical em seu período histórico.

Inferimos que a atribuição do título de *Virtuoso* naquele contexto equivaleria não apenas à notória qualidade de um músico, mas fundamentalmente, também uma conotação de capital social, (como referência de Bourdieu), proporcionando a quem o detinha uma ampliação de suas práticas na extensão de persona autônoma no campo musical, proporcionando uma habilidade de auto agenciamento.

Visto dessa maneira, percebemos que as inúmeras memórias em torno de sua obra nos fazem percebê-lo em nível diferenciado de expressão artística, uma

⁵⁴ Indicamos exemplos de páginas representativas ao objetivo do contexto destacado: LUIZ Americano. In: DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/luiz-americano/>. Acesso em: 30 jan. 2024; LUIZ Americano. In: INSTITUTO Moreira Salles. São Paulo, [2024?]. Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/perfil/luiz-americano/>. Acesso em: 30 jan. 2024; LUIZ Americano, 50 anos de Saudades – Vol. 1. In: DISCOS do Brasil: uma discografia brasileira. Maria Luisa Kfoury, [s.l., 2024?]. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/luiz-americano-50-anos-de-saudade-vol-01>> Acesso em: 01 jan. 2024.

diferenciação que julgamos equivalente de um documento-monumento para o *Choro* no Brasil. Americano é um vulto na história da música brasileira, que o expõe como representante da própria “complexidade do choro” e indicando que sua associação ao título de *Virtuose* fez dele um *documento-monumento* musical. É música e história do Brasil.

A transcendência de seu virtuosismo somada às construções sociais advindas desse título insere a participação de Americano como proponente aos novos formatos e padrões para música popular brasileira, reafirmando a identificação do lugar social ocupado por um *Virtuose* e que encontra na genealogia do *Choro*, apresentado por Taborda (2008), a justificativa para que seu nome conste como um de seus destaques.

Nesse trabalho, Taborda (2008) recupera para pesquisa histórica seis gerações do *Choro* no Brasil, citando artistas que, de forma contundente, influenciaram o fazer desse gênero musical⁵⁵ no país. Configura-se como um estudo que contribui em demonstrar o modo de associação específica de Luiz Americano como *Virtuose*, oferecendo a ideia reconstituída das características orgânicas dessa participação, aspecto que em sua pesquisa o habilitou a compor sua genealogia. A primeira característica diz respeito a um determinado costume dos chorões de não informar o tom da música, pois valorizavam o tocar “de ouvido”. Uma habilidade que demonstrava ao grupo a qualidade do músico e lhe concedia pertencimento às práticas exaltadas pelos chorões. “Nessas rodas, o que mais se exigia e o que mais se apreciava nos acompanhadores, sobretudo de violão e cavaquinho, era o ouvido, aptidão consagrada na expressão “tocar de ouvido” (TABORDA, 2008, p. 51).

A segunda diz respeito a uma prática recorrente⁵⁶ de “derrubar” ou “fazer cair”, que se cristaliza através dos nomes das composições a exemplo de: *Derrubando Violões* (Carioca, 1950), *Caiu, não Disse*⁵⁷ (Viriato, s.d.) e *Não caio*

⁵⁵ Consideramos necessário destacar a contribuição da autora quando escreve que a própria síntese do que seria o *Choro* não é algo tão simples de explicar, pois fica claro em seu trabalho que desenvolveu as acepções históricas do emprego da palavra, desde a sua aplicação etimológica, ligada à tradição oral, da observação de práticas religiosas de pessoas escravizadas no Brasil denominadas de *Cholos*, até sua associação como prática musical.

⁵⁶ A autora confirma com isso o uso de uma gíria própria dos músicos para as situações que evidenciava quando o acompanhante não identificava corretamente o tom correto de sua participação. Dizia-se que ele “caiu”, o que nos faz inferir sobre um certo jogo de “maldade”, em especial em relação aos flautistas e aos novatos na roda.

⁵⁷ Diniz revela-nos ainda mais o contexto em que era utilizado o termo “caiu”, como uma troça entre os músicos do *Choro*: “Geralmente o único que sabia ler a partitura, o flautista, tinha papel importantíssimo nos grupos de *Choro*, pois, incentiva o gosto pelo *Choro* aguçando as qualidades

n'outra (Ernesto Nazareth, 1881). Nesse caldo de significados e práticas, Taborda (2008) cita como componente da terceira geração o nome de Luiz Americano ao lado de Bonfiglio de Oliveira, Donga, Romeu Silva, Romualdo e Luperce Miranda, sendo Pixinguinha o seu grande expoente.).

Seguindo a lista organizada e demarcada pelas sucessivas gerações do *Choro*, encontramos reiteradamente a associação direta de Americano junto aos “expoentes” da sua própria geração, como Pixinguinha, Donga e Luperce Miranda; da quarta, Jacob do Bandolim e Radamés Gnattali; e da quinta geração, Tute (Arthur de Souza Nascimento), com quem também estabeleceu parceria, composições e regravações. Essa pequena amostragem denota, para além da engenhosidade de Luiz Americano, sua capacidade agenciadora, vistas as inúmeras transformações e adversidades no campo cultural que demarcaram todas essas gerações.

É com base nessa conjuntura que defendemos que o termo *Virtuose* se expande na função de memória de um período de transformações sociais sob as características de seus protagonistas, os chorões. É o sentido quase que “intuitivo” que talvez tenha de fato motivado o objetivo de Alexandre Pinto, o *Animal*, em sua obra de 1936.

A visão sobre elementos históricos causadores das transformações na música durante as primeiras décadas do século XX, em especial a partir da década de 1930, certifica a influência de nosso personagem junto ao contexto e lugar de produção da música nacional. Todavia, esse exame nos traz a possibilidade de também compreendermos as características desses músicos e, desta forma, dimensionar ainda mais o lugar social de um *Virtuose*.

Em observação feita por Cazes (1998), compreendemos as peculiaridades do gênero: segundo ele, o que “[...] fascina e impressiona a todos os estudiosos que se aproximam do *Choro* é o fato de que uma forma de música popular seja, ao mesmo tempo sofisticada, comunicativa e extremamente resistente” (Cazes, 1998, p. 21). Na avaliação de Diniz, sendo “Música que requer habilidade e balanço dos seus executantes”, o *Choro* é a mais rica escola para o músico popular. Veremos que sua trajetória se confunde com a história da própria música popular brasileira” (2003, p. 11)

musicais dos acompanhadores de ouvido. Era um hábito o flautista desafiar, brincar, e às vezes fazer cair, com suas “armadilhas” harmônicas, o cavaquinista e os violonistas [...] tudo colaborava para imprimir ao gênero sua tônica de liberdade e improviso” (2003 p. 15).

O que chamamos à atenção nesses trechos se apoia no fato de que as reflexões trazidas pelos autores, embora não estejam vinculadas diretamente ao músico, revelam, pelas características do gênero musical, a “qualidade” necessária ou esperada em relação ao músico que o executa.

Esse recorte foi originalmente separado, ainda na fase de levantamento das nossas referências, para servir exatamente à finalidade de explicitar/conceituar o *Choro*. Todavia, percebemos que o cruzamento entre fontes bibliográficas e as informações contidas nos periódicos e notas da imprensa relativas ao desempenho de Luiz Americano nos palcos e estúdios revelam uma espécie simbiose semântica dos termos aplicados para caracterizar tanto o gênero musical quanto os músicos, especialmente Luiz Americano. Podemos observar isso na publicação de *O Carioca*, em sua edição 154, de 1938:

Parece que finalmente o público está começando a apreciar os solistas do rádio. Pelo menos quase todas as emissoras estão incluindo nos seus programas de estúdio, frequentes “quartos de hora” exclusivamente de solos de piano, violão, bandolim, clarineta, guitarra, etc. e nisso, como em tudo a “vox-populi” é quem manda. E já era tempo de se compreender e admirar esses artistas. Pois constitui uma verdadeira incoerência o fato de se endeusar tanto um fulano qualquer que por um “descuido” da Natureza é capaz de berrar agradavelmente, deixando-se em absoluto ostracismo um artista que se dedicou de corpo e alma ao seu instrumento e estudou pacientemente durante anos, para finalmente, depois de muitos sacrifícios, conseguir evidenciar-se como um “virtuoso” e então procurar renome e meios de subsistência com a sua indiscutível capacidade artística. Ouso levar esse insucesso dos “solistas” a conta da ignorância popular a respeito de música e arte. Sabe sempre melhor ao paladar artístico das massas, a voz de falsete de um sambista cheio de bossa do que a maravilhosa execução de um violinista, fazendo com a agilidade dos dedos e o sentimentalismo de coração, que o seu instrumento se transforma numa cornucópia encantada despejando catadupas de melodias extasiantes. O primeiro, o cantor, depois do seu número ao microfone, recebe uma avalanche de telefonemas, cartas, telegramas, palmas do auditório, pedidos de “bis” etc. o segundo, o solista, deve ter a impressão de que sua música é hipnótica: um silêncio, uma quietude, o telefone do estúdio tem um merecido descanso... porém, felizmente, como disse acima, parece que as coisas estão mudando, e **Luiz Americano**, Pixinguinha, Pereira Filho, Dilermando Reis, Luperce Miranda, Gastão Bueno Lobo, Laurindo de Almeida e muitos outros cujos nomes agora me escapam [...]. (CARRETERO, Eduardo Grotta. Solistas no Broadcasting. *O Carioca*, Rio de Janeiro, ed. 154, 1938, p. 45)

Em nossa visão, o acolhimento de um musicista sob o conceito de *Virtuose*, a partir do voto de especialistas, depoimentos, ou mesmo pelo reconhecimento do público em geral, não corresponde em completude à dimensão que seu emprego representa como lugar e capital social capaz de modificar de forma significativa a

trajetória do indivíduo que assim é designado. Embora tenhamos consciência de que o julgamento de pares seja mais um critério válido no traçado de um caminho para compreensão do nosso personagem na interação de seu tempo, a tomada do conceito com base estritamente nos elogios desses pares apresenta, na mesma proporção, um reducionismo de análise cuja tendência restringe o apreender de um *Virtuose* apenas pela relação entre o indivíduo e a destreza que este apresenta na execução de seu instrumento, afastando com isso possibilidade de entendê-lo também como parte de um processo histórico-social mais amplo.

Salgado (2014), em *Questões de método e interlocução em pesquisas com práticas de música*, apresenta questões que identificam elementos que podem atuar como fatores impeditivos na realização de um arco interpretativo mais amplo sobre o trabalho musical. Na obra referenciada, o autor se dedica à análise e discussão do conceito de *alteridade mínima*, apoiada na aplicação originalmente antropológica de Mariza Peirano (2006).

Em síntese, a contribuição da indicação antropológica trazida por Peirano (2006) e adaptada por Salgado trata como “alteridade mínima” a necessidade de identificarmos as semelhanças, sem desconsiderarmos as diferenças culturais e sociais presentes entre o contexto do pesquisador e o objeto observado. Essa prática reflexiva impede tanto a completa assimilação quanto a total alienação em relação aos aspectos envoltos no contexto da investigação. Dessa forma, a perspectiva antropológica nos concede uma visão dos desafios enfrentados no processo de produção de conhecimentos sobre as práticas musicais, invariavelmente oriundas de pesquisas realizadas por músicos pesquisadores de suas próprias práticas ou dos instrumentos pelos quais são habilitados, inundando as compreensões de concepções que, por vezes, tendem a ser simplesmente incorporadas como verdades absolutas, ou conceitos cristalizados da música, ou de sua função social em um determinado período histórico.

É sob esse desafio que buscamos agregar sentidos ao termo *Virtuose*, concebendo-o também como uma construção social e política transcendente à exibição acústica. Desta forma, relativizarmos a avaliação dos pares para determinar, por exemplo, o título de Luiz Americano é considerarmos a possibilidade do pesquisador do campo da *História e Música* de não exercer a alteridade mínima, sendo meio indicativo de atrofia das percepções tão necessárias ao entendimento a partir da função e utilização da música como objeto e documento histórico.

A discussão em maior amplitude sugerida por Salgado parte de uma revisão que pressupõe um “reconhecimento da realidade” (2014, p. 9), uma revisão a partir da apropriação conceitual de reexame.

Nesse sentido, o autor aponta para uma disputa no processo epistemológico do campo etnomusicológico estabelecido entre o fazer pesquisa sobre a música e o fazer música propriamente dito, buscando refletir sobre ambos os critérios que devem ser identificados a fim que esses termos não sigam como concorrentes na função de produção do conhecimento.

Seu referencial analítico considera ainda a sua própria experiência na orientação de pesquisa, participação em bancas e levantamento de dados em acervos de dissertações e teses, criticando o que percebe como uma estrutura de construção epistêmica nos estudos sobre música que precisam ser revistas devido a “[...] um contato reduzido com sentido de alteridade [...]” (Salgado, 2014 p.09).

A partir dessa conjectura, inferimos que a reflexão sobre o termo *Virtuose* pode ser associada à ampliação das possibilidades narrativas das construções biográficas ligadas à História da Música, expandindo seu olhar para além da preocupação com as características técnicas, com o modo das exposições ou até mesmo com o modo peculiar de seus biografados em relação a alguns aspectos a simples curiosidades de sua vida particular, em detrimento da sua influência no tempo e no lugar social arrolados ao processo de produção acústica e na decorrente memória reservada a um determinado gênero musical, artista, ou compositor.

Detendo-nos um pouco mais a respeito da pertinência de identificarmos criticamente a ação do problema da “alteridade mínima” para compreensão do passado histórico envolto nas expressões musicais, Aragão (2019), quando apresenta o *Dossiê Temático sobre Choro* da Música Popular em Revista⁵⁸, avança ainda mais sobre a questão do conceito, explicando sua condição ambivalente e designando essa relação a partir dos termos “vantagens” e “perigos”. Segundo o autor, “Se por um lado o intérprete pesquisador apresenta um conhecimento empírico [...] que facilita indubitavelmente o processo de pesquisa, por outro lado, esta mesma condição de *insider* pode trazer riscos relativos à falta de distanciamento crítico em relação a discursos nativos” (Aragão, 2019, p. 4).

⁵⁸ ARAGÃO, Pedro. Dossiê temático sobre Choro. **Música Popular em Revista**, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 3-7, 2019.

Compreendemos que os argumentos apresentados compõem um robusto corpo de reflexões que precisa ser considerado em nossa análise, acrescentando à discussão uma concepção de que, para além da receptividade e avaliação entre os pares musicais, seja no tempo histórico dessa pesquisa, ou mesmo na contemporaneidade, é necessário admitir a plausibilidade da abrangência do estudo do conceito de *Virtuose*, agregado aos diferentes “capitais” que também o mobilizam.

Seguindo nessa ampliação, percebemos ainda outros elementos que podem ser associados à constituição do conceito, especialmente no contexto da produção de música urbana no Rio de Janeiro. O território, onde as práticas musicais são de fato propagadas, compõe a legitimação do conjunto de códigos que a ela se relacionam.

Nesse sentido, Cabral (1978) confirma a existência de bairros específicos que foram capitais na representação de uma certa tradição no desenvolvimento de manifestações musicais como o *Choro*.

O autor realiza essa afirmação no processo de pesquisa biográfica da carreira de Pixinguinha, esclarecendo que “[...] Catumbi, Saúde, Cidade Nova, Estácio de Sá, parte do centro da cidade e Gamboa eram locais com expressiva população negra [...]” (Cabral, 1978, p. 25), e segue reproduzindo o depoimento de seu próprio biografado, que nos oferece as informações que corroboram com nosso argumento.

Eu não era de samba - disse Pixinguinha em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som. Eles faziam seus sambas lá no quintal e eu, os meus choros na sala de visitas. Às vezes eu ia no terreiro fazer um contracanto com a flauta, mas não entendia nada de Samba (Cabral, 1978, p. 25).

O acesso dessa perspectiva ao debate se alinha à montagem de uma biografia-problema de Luiz Americano, evidenciando, por exemplo as implicações do título de *Virtuose* ou “fora de série” em conjunto às implicações sobre essa palavra/conceito, fazendo refletir o lugar social onde sua obra era “consumida”.

A música de Luiz Americano transcende na sociedade carioca a partir dos grandes salões, cinemas e casas de espetáculos, percebida para além das apresentações em ambientes não popular, sendo também difundida pelas rádios, concursos e festivais de música, assim como, posteriormente, pela via política, contando a participação de Americano no sindicato dos músicos do Estado do Rio de Janeiro, tema que será retomado de forma específica neste trabalho.

Dados os argumentos que buscamos evidenciar na direção de um entendimento maior ao título de *Virtuose*, compreendemos que esse reconhecimento trouxe para os indivíduos de sua época um marcador significativo pelo qual as modificações da *expressão cultural* no campo da música foram realizadas. Complementarmente, compreendemos que o termo aciona um tipo de “poder específico”, uma espécie de “capital musical”, escrevendo em si o que indicamos como um *documento monumento*, circunscrito a um número reduzido de artistas, dentre os tais, Luiz Americano.

O termo *Virtuose* passa a ser também empregado vista sua condição de diferenciação social, modo pelo qual nos permite enxergar, em conjunto, as relações de poder inerentes à sua enunciação. Essa percepção constitui nova chave interpretativa daquele período, empregando, via análise de trajetória biográfica, o interesse que transcende os feitos do instrumento, sua destreza específica ou a potência de emissão (no caso de músicos do sopro), improviso, outras tantas características técnicas empregadas tanto no *Choro* quanto pelos melhores Chorões.

Aqui, interessa-nos também a associação com o contexto experienciado, feito pela leitura social do significado do conceito de *Virtuose*, e a reflexão sobre o quanto ter esse “título” poderia oferecer modificações na vida profissional de um músico, envidando convites e participações, contratações profissionais, amplamente registradas pela mídia de seu tempo, como temos demonstrado no desenvolvimento dessa pesquisa

Outro aspecto que orbita o entendimento social na denominação e definição de um *Virtuose* consiste na acepção de uma verdadeira economia da arte, movimentada por gravadoras, empresários, fábricas, representantes comerciais, investidores da cultura, patrocinadores e, principalmente, o próprio Estado. Essa é uma inferência presente na constatação da necessidade em investirmos no estudo específico do uso do *Choro* como meio de utilização política já nas primeiras décadas republicanas, em especial no período do Estado Novo.

A trilha investigativa que desenvolvemos atrelada à ampliação do conceito de *Virtuose* não pode, no período histórico de interesse de nossa pesquisa, prescindir do interesse capitulado pela relação entre a música e o Estado Novo (1937-1945), o regime autoritário liderado por Getúlio Vargas no Brasil. Um tema complexo e multifacetado, a considerar que se trata de um período quando a música,

estabelecida para essa pesquisa como objeto e documento histórico, foi utilizada como ferramenta e recurso ideológico do Estado, ao mesmo tempo em que foi meio de resistência cultural. Trata-se, pois, de um contexto específico em que a música pode ser vista como forma poderosa de comunicação e *expressão cultural*, que desempenhou um papel crucial em um projeto político.

A música não era só uma ferramenta de propaganda, mas um instrumento de modelagem das sociabilidades pretendidas para um país “moderno”, cujo governo se esforçava em transmitir os novos valores “adequados”.

Diniz (2003) faz uma correlação em recorte entre o *Choro* e a música erudita que julgamos apontar para os caminhos dessa “modelagem”, traduzida como o meio de oferecer uma “roupagem apropriada”, uma validação para o *status* do *Choro*, e que nos faz ponderar que de fato alcançou esse fim.

Quando Villa-Lobos recolheu elementos da música popular urbana e do folclore para elaborar as suas sofisticadas composições, fundando então uma estética nacional, inspirou-se nas obras de Ernesto Nazaré, João Pernambuco, Chiquinha Gonzaga e Anacleto de Medeiros. Villa frequentou rodas de choro na juventude, inclusive na casa do pai de Pixinguinha. Relembrando aquela época afirmou certa vez que "depois dos concertos, quando a gente pegava um trem, ia pra bem longe tomar cachaça e fazer serenata, fazer choro. Nós chegávamos na porta de um fulano que a gente sabia que gostava muito disso, mas antes de entrar tocávamos as improvisações do momento era uma beleza." Villa-Lobos compôs uma série de "Choros", o que deu ao gênero grande prestígio no meio acadêmico. (Diniz, 2003, p. 26)

No contexto da aproximação pessoal entre o maestro Villa-Lobos e o expoente músico Pixinguinha, Diniz (2003) continua a nos oferecer a visão de dois aspectos importantes: o “apadrinhamento” que consideramos ter sido responsável pelo que acreditamos ter agregado ao *Choro* uma percepção vigorosa e “palatável” ao momento político que buscava construir uma referência para a estética nacional; e a associação de Luiz Americano nesse “seleto” espaço de agenciamentos e sociabilidades frente à elite brasileira.

Pixinguinha é a maior referência na história da MPB até a metade do século XX. Foi, e ainda é louvado por musicólogos e por músicos do calibre de Tom Jobim, Chico Buarque e Villa-Lobos. Villa o admirava tanto que o indicou para liderar o grupo - formado por Cartola, Donga, Zé da Zilda, Jaraça e **Luís Americano** - que gravou com o renomado maestro Leopold Stokowski, em 1940, a bordo do navio Uruguai, no litoral brasileiro. (Diniz, 2003, p. 26, grifo nosso)

Outro exemplo dessa performática construção estética se instala no exemplo da criação da Rádio Nacional, veículo de comunicação que se tornaria uma importante ferramenta de propaganda do governo Vargas, como aparelho usado na exaltação do nacionalismo e demais ideais do Estado Novo.

Embora não tenha sido o gênero do *Choro* o modelo que se fixou como espelhamento representativo da música popular brasileira, como percebemos em relação ao samba, a capitulação da música como condutora de modelos de sociabilidades se fez presente, agindo como agente pedagógico para educação das massas, como a história da própria fundação da Rádio Nacional e o projeto de Roquete Pinto apontam.

Estes são temas que ainda serão detalhados pelos quais buscamos agregar ao entendimento da música de Luiz Americano não apenas como objeto, mas como documento histórico, que demonstre o uso da cultura musical a partir de sua relação de persuasão e poder.

3. ARRANJOS, ESTRATÉGIAS E MOBILIZAÇÕES: OS DIFERENTES PALCOS DA ATUAÇÃO MUSICAL NO ESTADO NOVO DE VARGAS

Ainda envolto de um cenário de intensas transformações políticas, produtivas e sociais, este capítulo visa apresentar alguns acessos à trajetória de Luiz Americano a partir de distintos referenciais que projetam tanto sua atuação individual quanto coletiva em função da classe de trabalhadores da música. Confluindo de uma para outra, percebemos nuances de uma expectativa de poder e sobrevivência assimilada por um momento político que demandou significativas transformações dos músicos profissionais no Rio de Janeiro. Sobretudo, possibilitamos “ouvi-los” segundo as “vozes” do arquivo de seu sindicato em perspectiva analítico-reflexiva sobre a época e os desafios enfrentados.

3.1 LUIZ AMERICANO ENTRE A MÚSICA E PODER

Música e poder tematizam questões importantes em relação ao debate histórico, facilitando compreensões sobre acontecimentos que envolvem praticamente toda a cadeia de produção do campo musical, em especial a condição do músico, sua perspectiva de carreira e vida. Assim, nos interessa debater sobre as relações que agem sobre o músico de forma a produzir arranjos, a partir dos quais é negociada sua permanência no campo de atuação.

Para tanto, percebemos em proximidade: a relação com os sindicatos; os processos de profissionalização dos músicos; as mediações de classe contextualizada às condições político-ideológicas da nova República, em especial o Estado Novo de Getúlio Vargas.

Colaborando a esse entendimento, Bessa (2005) em sua pesquisa nos traz uma problematização que nos ajuda a chegar ao ponto que queremos discutir, servindo assim à nossa aplicação. Ela desenvolve o conceito de *escuta*⁵⁹ aplicado ao estudo da trajetória profissional de Pixinguinha, verificando que ele nunca

⁵⁹ “A *escuta* como fenômeno psicossocial vem sendo estudada por diversas áreas do conhecimento, tais como a acústica, a fenomenologia e a antropologia sonora. Embora datem dos anos 1930 as primeiras considerações sociológicas sobre o tema, sua problematização – ou o reconhecimento de que ela não se reduz à mera capacidade fisiológica, tampouco se origina num “vácuo social” – foi formulada com as primeiras experimentações no campo da música concreta e da eletroacústica.” (Bessa, 2005, p. 9)

pretendeu ser ou pertencer à classe dos eruditos, sendo esse o motivo de receber da elite resistência e desqualificação de seus trabalhos em determinado período, uma desqualificação posta exatamente sob acusação de que sua obra não contemplava a presença da linguagem “erudita”. Tal fato nos chama à atenção para entendermos a forma como era interpretada a função do projeto civilizatório⁶⁰, que deveria ser cumprido através da música popular.

A situação descrita por Bessa (2005) dialoga com a mesma atenção que devemos ter quando observamos algum tipo de classificação de um músico, evitando que não enxerguemos os estratagemas aplicados ao contexto de produção, ao autor ou ao gênero musical em referência. Nessa perspectiva, melhoramos a condição de observar as subjetividades impostas em suas obras como relação de poder exercida na sociedade.

Ou seja, o modelo de julgamento imputado à Pixinguinha revela também sobre a posição estratégica da dominação cultural, no mesmo sentido daquela discutida por Bourdieu (1974), quando sugere a existência de tensões que acarretam, invariavelmente, disputas inerentes a cada campo. Seguindo suas analogias, conseguimos compreender que existe uma lógica a serviço de um conjunto de interesses operando por trás de uma determinação de classificação de artistas e suas obras, encaixando-os naquilo que denominou como *lei geral dos campos*.

Ou seja, verificamos o funcionamento de uma elite musical (tradicional) exercendo força para perpetuação de sua própria influência numa relação de existência, na qual metaforicamente os mais “antigos” daquele campo estabelecem regras para o lugar de cada um, principalmente dos “recém-chegados”.

Nessa relação, ainda segundo Bourdieu (1974), os “recém-chegados”, estão desprovidos do que chamou de *capital específico* e, por isso, na maioria dos casos, apenas conseguem desenvolver estratégias para sua própria conservação, ou melhor, sobrevivência.

⁶⁰ Elias (1990) e Schwarcz (2016) desenvolvem a ideia de projetos civilizatórios na sociedade. No Brasil a autora localiza sua função desde a instalação da corte portuguesa. Embora não seja recorte dessa pesquisa, consentimos que esse modelo civilizatório europeu iniciado pela corte ainda exercia forte influência nas décadas iniciais da República. Ver: ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**, volume 1: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. 2ª ed. 15ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

A releitura de uma trajetória sem o devido critério configura desatenção a essa estrutura de poder que é exercida e, por isso, influencia no desempenho em favor dos detentores da “autenticidade” revestida de crítica. Isso implica dizer que aqueles ocupantes das posições de dominação se reservam o direito de dispor da cultura como detentores do conhecimento sobre “a verdadeira música”, “o estilo clássico” e “a brasilidade”.

Em contrapartida, Bourdieu (1983) em seu ensaio: *Alta costura e alta cultura*, usa o termo *subversão* para descrever a estratégia usada pelos “recém-chegados” periféricos, que reelaboram sua arte para negociar frente aos dominadores seu lugar no campo.

A palavra subversão, nesse contexto, assume a função de antítese à revolução, oferecendo a ideia de uma espécie de agenciamento possível aos “recém-chegados” a fim de resistir aos “mais antigos” que, no refinamento de suas práticas, aplicam discursos realizados a favor da manutenção de seus privilégios no campo de suas próprias classes.

É plausível que a trajetória de Luiz Americano, assim como a de tantos outros músicos, analisada a partir de uma perspectiva crítica, também possa ser entendida segundo seus próprios modos de subversão e que esses modos foram acentuados nessa primeira década de atuação na cidade do Rio de Janeiro, nos termos em que nos assinala Bourdieu. Nesse aspecto, consideramos razoável afirmar que as trajetórias de músicos oriundos de outros territórios ou advindos de uma formação “não clássica” também foram contingenciados pela necessidade de sustento material a desenvolverem estratégias para sua própria sobrevivência, ou seja, acrescentando novos elementos aos meios de subversão no sentido assinalado por Bourdieu.

Não encontramos indícios que relacionassem Luiz Americano a outra função senão a de músico, especialmente a partir da década de 1930 (antes, o encontrávamos também como um militar, ainda que, mesmo ali, fosse um militar-músico). Consideramos um dado relevante, principalmente devido ao conhecimento relativo ao especial interesse da mídia de seu período histórico pelas curiosidades na vida pessoal dos artistas.

Alguns aspectos reforçam a hipótese de que nosso personagem não teria desempenhado nenhuma função “estranha” à música. O primeiro diz respeito à própria ausência dessa informação específica em outras pesquisas ou outras abordagens, sejam do tipo jornalísticas, documentais, acadêmicas, nos verbetes,

dicionários biográficos ou outros tipos de índices relacionados à música que citam ou exemplificam a carreira de Luiz Americano.

A segunda retoma um levantamento realizado por Aragão (2013), quando analisa uma espécie de fichamento etnográfico estruturado por Jacob do Bandolim, músico parceiro e contemporâneo de Americano.

Segundo o levantamento analisado e reproduzido por Aragão (2013), com base em um fichamento originalmente feito por Jacob do Bandolim (sem data), visualizamos de forma objetiva o cruzamento entre diferentes locais de trabalho/profissões e os músicos de destaque que, como o documento visa demonstrar, necessitavam viver de funções externas à música. Trata-se de uma pesquisa feita pelo próprio músico, capitulada na obra de Aragão (2013) em forma de tabela e que evidência em números a realidade profissional da classe musical naquele período. No que diz respeito às funções públicas, Aragão (2013) destaca:

Em números exatos, temos 11 funcionários da alfândega, quatro do arsenal de guerra, cinco do arsenal de Marinha, um da Brigada Policial, quatro da Casa da Moeda, um da Comissão Rondon, um do Corpo de Marinheiros, 41 dos Correios, 14 da EFCB, dois da fábrica de tecidos Vila Isabel, seis da Fazenda, três da Guarda Nacional, quatro da Imprensa Nacional, dois do Jornal do Comércio, quatro da Justiça, três da light, um da Marinha, um do Ministério da Agricultura, um do Ministério da Guerra, um do Oeste, quatro da Polícia, 12 da prefeitura, um da Saúde pública, nove dos telégrafos, um do tribunal de contas. (Aragão, 2013, p. 94)

Ao total, compõem esse fichamento quatrocentos nomes, entre os quais não encontramos listado o de Luiz Americano, músico já considerado de carreira destacada no período da pesquisa feita por Jacob do Bandolim. Como visto, perfilam nas funções exercidas pelos músicos uma diversidade de ramos em empresas, em sua maioria públicas, a exemplo da alfândega, arsenal de guerra, arsenal de marinha, casa da moeda, correios, fábrica de tecidos, imprensa nacional, ministérios etc.

A situação funcional de Americano, por assim dizer, também pode ser observada quando consideramos a documentação referente ao seu casamento com a segunda esposa, Érika Rominger, na qual o complemento das informações atesta

a sua profissão de músico⁶¹. É possível que o referido registro de 1928 sirva para demonstrar o primeiro registro oficial como músico de Luiz Americano.

Entender nosso personagem sem ter exercido outra profissão senão músico, principalmente nos primeiros anos de sua carreira, constitui um fato que, em si, o diferencia, pois, em muitos dos casos, como já apresentamos, viver apenas de música não era sustentável do ponto de vista financeiro, exemplo aplicável a personagens como Alexandre Gonçalves Pinto (o Animal), Benedito Lacerda e João da Baiana, ou tantos outros de sua época que dependiam do exercício de outras funções para própria subsistência.

Com base no acesso e interpretação de algumas fontes de jornais publicadas durante a década de 1930 que tomam nosso personagem como destaque na cena musical do *Choro* carioca, percebemos um aspecto que sugere pensá-lo como aquele que goza de uma determinada “estabilidade” quanto à aceitação de sua arte. De certo modo, observamos uma unanimidade que retira Luiz Americano da disputa cotidiana por sobrevivência na música, como o que ocorria com os outros exemplos que já citamos.

A julgar a movimentação entre os participantes dos campos, assim como designado por Bourdieu, inferimos que suas estratégias, mesmo que não evidentes, foram assertivas e imprescindíveis, colaborando para que nosso personagem pudesse utilizá-las para sua própria manutenção e ascensão, verificáveis pelos registros históricos – como aqueles que mostram a sua aprovação no contexto cultural, em termos tanto da concepção musical, em fase de reestruturação, quanto ao público das diferentes classes sociais. É preciso lembrar que sua condição inicial, por si só, não configura a garantia de seu sucesso. Podemos conjecturar que entre os regionais, aqui entendidos como grupo de músicos sem formação clássica, utilizados para o acompanhamento das atrações principais, provavelmente com remunerações incondizentes, deveria haver prodígios não valorizados, assim como temos conhecimentos nas mais diferentes áreas. Indivíduos que por percalços de suas trajetórias não alcançaram visibilidade ou reconhecimento social significativo.

Defendemos com essa reflexão a necessidade de qualificar a hipótese do uso de estratégias específicas, de capital social, político e que, para o nosso

⁶¹ RIO DE JANEIRO (RJ). Registro do Estado do Rio de Janeiro, 2ª Circunscrição do Rio de Janeiro. **Registro de Casamento [de] Luiz Americano do Rêgo e Erica Rominger**. Registro em: 18 jan. 1928. Certidão registrada às fls. 197 do livro n. 70 de assentamento de casamentos n. 35.

entendimento, cabe o significado do recorte dado pela narrativa de sua família, na qual a simples mudança de território de Itabaiana para o Rio de Janeiro não foi a ação capital para sua ascensão, mas sim parte, jogaríamos, importante de sua estratégia.

Buscamos, assim, selecionar as reportagens que podem ilustrar o modo como foi divulgada, na imprensa, a notoriedade/estabilidade de *Americano* frente às instituições e a seu público.

Os radio-ouvintes de todo o Brasil, tiveram, na semana que passou, uma grata surpresa: a de encontrar *CARIOCA* no ar. A revista dos “fans” promoveu uma festa inédita, interessante, originalíssima, oferecendo a um grupo de figuras de destaque do nosso meio radiofônico um “cock-tail” de confraternização, que a “hora do Brasil”, graças a cooperação valiosa do Departamento Nacional de Propaganda e Diffusão Cultural, dirigido pelo Sr. Lourival Fontes, irradiou em ondas curtas e longa, para o Brasil e para o exterior. Todas as grandes estações difusoras cariocas contribuíram gentilmente, para a organização do “cast” que actuou no magnífico programma, constituído pelas musicas de maior sucesso deste carnaval [...] os acompanhamentos eram feitos por “Pixinguinha e sua gente”. Composto por Pixinguinha, João da Baiana, tute, Luperce, Pereira Filho e **Luiz Americano** [...] (*CARIOCA NO AR, O cock-tail de estrelas e o seu sucesso. Carioca*, Rio de Janeiro, ed. 18, 1936, p. 41-42)

Luiz Americano e seu trio de saxofone aguardam apenas ordens para estréia na “Nacional” continuando contudo os seus ensaios (*POR TRÁS DO DIAL. Carioca*, Rio de Janeiro, ed. 83, 1937)

MARILÚ – Rio Claro – além de Luiz Americano temos ótimos clarinetistas na rádio carioca, como Kolman, Malagitti, Custódio, Zacharias e Dedé. (*CORRESPONDENCIA. Carioca*, Rio de Janeiro, ed. 231, 1940)

As transcrições realizadas compõem as fontes do mesmo periódico que nos apresenta Luiz Americano sob afeto de prestígio, mesmo em anos diferentes, traduzindo aquilo que entendemos como de estabilidade no protagonismo das cenas. Destacamos que, embora sejam recortes do mesmo veículo de comunicação, há uma significativa modificação em relação ao agente comunicante da matéria, ou seja, tratam-se de reportagens jornalísticas que reservam ao nosso personagem uma condição “estável” em relação à qualidade e ao protagonismo de sua expressão cultural, porém, com intencionalidades distintas. A primeira, em especial, diz respeito a uma nota de um evento maior, protagonizado pela “turma do Pixinguinha” que recebeu especial atenção do jornal pelo enorme capital social mobilizado pelo evento. Nota-se o envolvimento direto do aparato do Estado a partir da associação do departamento nacional de propaganda e difusão, que garantiu o alcance

internacional pela “irradiação” em rede para territórios de diferentes nacionalidades⁶².

Não obstante, a trajetória nesse ponto é desvelada em dois aspectos que redimensionam a interpretação a respeito da atuação e expressão cultural projetada através de Americano. Nesse sentido, é possível notar que os destaques foram dados de forma generalista, quando referentes à “turma”, e, ao mesmo tempo, lançando luz às peças individuais, citando Luiz Americano. Eis uma ação que tomamos como estratégica na mobilização de seu capital social, a fim de capturar por ele uma identidade expressiva, forte o suficiente para consolidação do projeto político-cultural em curso. Por um lado, o episódio é hábil em nos apresentar a projeção de nosso personagem feita em associação ao evento popular do carnaval; por outro, ainda mais eficiente em demonstrar o interesse do Governo provisório de Vargas, que percebia nesta festa popular uma oportunidade de avanço de sua ideologia nacionalista. Esse interesse também pode ser comprovado nos jornais do período:

Enquanto pouco a pouco o carnaval desaparece na Europa, entre nós ele surge com um outro aspecto, com algumas modificações que introduzidas nesses últimos anos, contribuíram para torná-lo mais agradável, e também, um dos motivos de atração para os forasteiros que acorrem a outras terras em busca de novas impressões para suas retinas cansadas dos mesmos panoramas e de sensações estranhas às experimentadas até então. No entanto, quem conheceu o Rio há poucos anos atrás, pode facilmente analisar as mudanças sofridas e julgar-se de fato a diferença do Carnaval de hoje para o de ontem, trouxe vantagens ou se ele perdeu o cunho próprio que lhe era atribuído. O governo, como já o fez anteriormente por ocasião do Natal contribuiu para aumentar a satisfação popular mandando que se pagasse o funcionalismo antes do carnaval (**Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 mar. 1935)

Mesmo considerando que o contexto do carnaval se direcionou ao samba e suas respectivas escolas, em um contexto de produção sonora e de agenciamentos sociais diferentes ao universo de Luiz Americano, sua participação, digamos, no início desse processo, demonstra um elevado lugar de credibilidade social, motriz das transformações que se seguiram nesse âmbito.

⁶² Em relação a internacionalização da carreira de Luiz Americano, cabe o destaque que foi pautado pelo mesmo em duas etapas: uma brasileira e outra argentina, país em que se fez presente por meio de variadas gravações e espetáculos, mas que, segundo seu relato, não lhe ofereceu a mesma receptividade em relação à sua personalidade artística. Americano desassocia o artista da obra. “O povo argentino não é tão fácil ao aplauso como o brasileiro. Mas quasi sempre é acolhedor para a música brasileira” (UM CRACK DO SAXOFONE: Luiz Americano. **Carioca**, Rio de Janeiro, ed. 47, 1936).

A segunda transcrição, mesmo sendo curta em sua estrutura, declara a participação de Americano como futuro destaque na “Nacional”. Ela é trazida ao debate pelo entendimento de que esse acontecimento é significativo devido à excepcionalidade política e social que a rádio Nacional, conhecida também como a PR8, desempenhou naquele contexto.

O primeiro aspecto que destacamos consiste no aprofundamento de sua representatividade para a cultura musical brasileira, sobretudo, ao identificarmos o elevado número de estudos específicos que ilustram e sustentam essa informação. Pesquisas interdisciplinares, a exemplo de estudos como *Rádio Nacional, o Brasil em sintonia* de Nilza dos Reis Saroldi e Sônia Virgínia Moreira (2005) e *Rádio e Política, tempo de Vargas e Peron*, de Doris Fagundes Haussen (1992) – essa última, por sua vez, realizando uma direta associação entre rádio e política –, compõem junto a inúmeros outros artigos, teses e dissertações a perspectiva de importância do funcionamento da “PR8” para a História brasileira.

A partir da leitura dessas produções científicas, envolvendo diferentes aspectos do funcionamento da rádio, é possível identificá-la, num contexto inicial, como um aparelho comutador entre o modelo de sociedade pretendido pelas elites políticas junto às classes populares, consideradas carentes de um “processo educativo-civilizatório” responsável por adequar a população brasileira aos novos parâmetros de sociabilidade e educação veiculados desde a década anterior e que obteve sua maior expressão na “Semana de 22” (Bark, 2007).

Compreendemos que esse processo no interior da Rádio Nacional foi dado a partir da preocupação na “qualificação” de sua programação, a priori, coerente ao projeto estético-político-educativo⁶³ em curso. Nessa direção, observamos que o aparelho foi posicionado estrategicamente para esse propósito, se valendo da importância de seu *casting*. Nele estava, justamente, Luiz Americano, como numa mútua afirmação e consolidação de sua posição de destaque.

⁶³ Nossa sustentação para o entendimento de um projeto civilizatório pretendido pelo governo Vargas está pautada sobretudo na leitura do emblemático Decreto nº 20.047/31, regulou a execução dos serviços de radiocomunicações no território nacional, expressando em seu Art. 12 que os serviços de radiodifusão compreendiam o funcionamento para o interesse Nacional e de caráter educativo. Na sequência, complementa: “§ 3º A orientação educacional das estações da rede nacional de radiodifusão caberá ao Ministério da Educação e Saúde Pública e a sua fiscalização técnica competirá ao Ministério da Viação e Obras Públicas”. (BRASIL. **Decreto nº 20.047, de 27 de maio de 1931**. Regula a execução dos serviços de radiocomunicações no território nacional. Rio de Janeiro, RJ: Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil, 1931. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-20047-27-maio-1931-519074-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 24 jul. 2024.)

Os estudos de Bark (2007), apresentados ao Departamento de Música da Universidade de São Paulo, reforçam os argumentos que dialogam com a intenção da rádio em servir como fomentadora de uma “civilidade estética”. É por meio de seu trabalho que podemos melhor perceber a ação da PR8 (Rádio Nacional) como fruto das modificações culturais em curso desde a década de 1920, quando analisa o processo de renovação acústica decorrente de um complexo movimento de (re) estilizações musicais, assim com acontecimentos específicos do campo musical que contribuíram às demais reestruturações observadas como desdobramentos da “Semana de 22”.

Em síntese, Bark (2007) descreve uma cena de “renovação” cultural centrada basicamente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, reportando que os acontecimentos por ele analisados foram capitaneados por expoentes da cultura, a exemplo de Mário de Andrade, Villa Lobos, Luciano Gallet entre outros. Sua contextualização a respeito das mudanças se estende até 1936, respectivo ano de fundação da Rádio Nacional (Sociedade Rádio Nacional).

Quando avançamos na contextualização feita por ele, identificamos uma “coincidência” muito proveitosa para ampliação do entendimento sobre a representação da Rádio Nacional na carreira de Americano, pois sua pesquisa analisa e interpreta a *Suíte para Quinteto de Sopros*, de Radamés Gnattali, citado como um prodígio ao piano e associado em importantes projetos. Inferimos que Gnattali se encaixa como um referencial para Luiz Americano nas primeiras décadas de sua carreira no Rio de Janeiro, numa proximidade confirmada por Henrique Cazes.

Seu início profissional no Rio foram as orquestras de Simon Boutman e Romeu Silva. Mais tarde foi tocar nas orquestras do norte-americano Gordon Stretton e do argentino Adolfo Crabelli. No começo da década de 30, realizou ótimas gravações pela Odeon, mostrando um repertório próprio em que se destacavam os Choros é do que há, numa seresta [...] **Americano** participou em 1937 da mais revolucionária experiência chorística da época o trio carioca, com **Radamés** ao piano [...] (Cazes, 1998. p. 65)

Se considerarmos a relação estabelecida entre Luiz Americano e Radamés Gnattali como anterior aos respectivos acessos na Rádio, acionamos um panorama que nos oferece maior sentido para participação artística do nosso personagem ao

projeto civilizatório do Estado Novo, sendo essa parceria estabelecida fundamental para essa trajetória.

Em 1936 a PR8, Sociedade Rádio Nacional, que começou discretamente, sem muitas novidades na programação. No entanto, foram requisitados os melhores talentos musicais do mercado" [...] em 1940, após a encampação da rádio, pelo Estado Novo, Gilberto de Andrade, o novo diretor, resolveu modificar a programação. A partir de então, a rádio nacional criou um estilo, com programação baseada na valorização da cultura nacional. (Bark, 2007, p. 14)

Concluimos assim a intenção de olhar a carreira e a obra de Luiz Americano a partir de suas experiências e relacionamentos junto às classes tradicionais, como uma possível estratégia que garantisse sua permanência em espaços de visibilidade, as apresentações de rádio, imprensa especializada, grupos musicais e, principalmente, atuação sindical, que será retomada com propriedade na continuidade da pesquisa.

Aceitando que o manuseio de reflexões não prescinde de uma rigidez temporal linear, nossos esforços no início desse capítulo articularam demonstrações da posição de Americano no meio artístico, fundamentando o que consideramos como um legítimo campo de poder. Entretanto, caberá na continuidade aproximarmos-nos dos aspectos que, mesmo que aparentemente possam configurar termos isolados, compõem em nossa visão a representação das estruturas que contextualizam essas disputas de poder a partir de investidas nos contornos específicos do campo das linguagens, educação e meios para o controle e organização social.

3.1.1 Um Brasil de Estado Novo: tensões e movimentos interculturais a partir de 10 de novembro de 1937

Em 10 de novembro de 1937, publicava-se no periódico *A Noite*, jornal⁶⁴ com sede no Rio de Janeiro, a nova lei fundamental do Brasil. Considerada um dos eventos políticos mais significativos para História brasileira na primeira metade do século XX, as bases do que seria a república a partir do Estado Novo foram

⁶⁴ Destacamos o fato de que junto aos periódicos: *Jornal do Brasil* e *Folha da Manhã*, a publicação selecionada em nossa análise, *A noite*, performam suas tiragens a nível de distribuição nacional.

descritas nas páginas das edições 09249, 09250 e 09251 do periódico, materializando a grafia dos primeiros registros do que se constituiria como uma nova ordem política brasileira, no bojo de seus direitos e deveres.

Avaliamos que a disposição das matérias, dada a relevância da pauta, tratou do assunto especificamente como recortes sugestionados, ou seja, contemplando o ponto de vista do jornal sobre a nova Constituição Federal. Desta forma, ela foi apresentada de forma que compreendemos ter impresso um efeito capaz de diluir a noção de sua implantação autoritária, compondo uma “imagem” de pacíficas adesões ilustradas pelos chefes políticos (presidentes dos estados da federação) e principalmente, a cúpula militar, buscando talvez projetar na população um sentimento de conformidade patriótica inquestionável.

A recuperação desses eventos, mesmo sob breve contextualização, oportuniza um desenho sobre uma inclusão do papel que a pauta cultural realizou na composição desse “jogo de poder” de estabelecimento do Estado Novo. Com essa motivação, organizamos argumentos que apontam para ampliação do entendimento da indispensável “colaboração” da imprensa e outros meios de comunicação de massa no papel propagandístico em que estes aparatos conduziram os temas sensíveis à legitimação e manutenção naquele novo cenário de poder em 1937. Consideramos, assim, que a música nos oferece mais uma vez sua “propriedade histórica” como importante documento e registro sobre o passado, que subscreve o papel do nosso Luiz Americano de Itabaiana como um personagem de atributos “adequados” à conjuntura que se apoiou no contexto artístico e cultural brasileira para condução do projeto civilizatório que intelectuais e quadros políticos do Estado Novo almejavam.

Figura 8 - Chamada principal do jornal e a informação da nova ordem social pretendida pelo Estado brasileiro



Fonte: As inovações da Constituição. **A Noite**, capa, Ed.9249, 11 nov. 1937.

As impressões evidenciam a manipulação que o Estado fazia dos aparatos de mídia, o que nos permite afirmar que, sobretudo as ações do Estado Novo, eram de fato articulações coordenadas para o estabelecimento de sua concepção de poder. Tratava-se de uma estratégia que buscou assimilar diferentes aspectos do cotidiano. Observamos que informações veiculadas em destaque nas principais páginas dos jornais recorrem ao uso das conjunções coordenativas implicadas no serviço de “esclarecer” e ao mesmo tempo, oferecer um clima “conciliador” afastando possíveis contrastes críticos que obviamente seriam considerados desnecessários à nova ordem que estava se estabelecendo. Essa perspectiva acomoda o motivo pelo qual o jornal *A noite* foi considerado por Braga (2014) como o jornal “oficial” do novo regime, respondendo por aquilo que esse mesmo autor admite como o equivalente a um quarto poder constituído naquele período.

Em termos de compreensão sobre a confluência de poder do Estado sob a cultura, pode-se afirmar que a estratégia adotada foi o amplo uso daquilo que foram as mídias mais poderosas para o período. A questão que insistimos em sublinhar consiste em acrescentar uma “lente” para a visibilidade da função da música no final da década de 1930. Em nossa concepção, esse mecanismo funcionou em duas vias. A primeira diz respeito à concepção do Estado e seus principais representantes intelectuais, que concebiam a cultura como uma forma moderna de alavancar o cenário brasileiro ao *status* de “civilizado”, considerado ideal e avançado. Esse argumento abriga o sentido empreendido por essa intelectualidade desde a Semana de Arte Moderna de 1922, já comentado nesta pesquisa, que, sobretudo, ilustrou nas mais distintas áreas um “rascunho”, uma miríade do futuro brasileiro.

Embora categorizado no gênero memórias de viagem, a questão do futuro brasileiro, a partir do aproveitamento de suas potencialidades é bem expressada pela obra de Stefan Zweig⁶⁵, denominada *Brasil, país do futuro*, publicada inicialmente em 1941. Explorando a cultura de alguns lugares importantes, como Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia e Recife, o autor conduz uma narrativa pelo sentimento de transformação, exemplificando o que percebemos ter sido aplicado na concepção de cultura do período: uma possibilidade de mudança cuja ideia de

⁶⁵ ZWEIG, Stefan. **Brasil, país do futuro**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1941.

condição potencial se transformaria numa condição real de desenvolvimento e modernidade.

No desenvolvimento da pesquisa: “*Aos ouvintes, o que eles precisam e não o que querem*”: *Edgard Roquette-Pinto, cultura letrada e as disputas em torno da difusão da música popular pelo rádio no Brasil: 1924-54*, o historiador Newton Dângelo (2013) reveste esse entendimento de que seria a cultura o meio de grande dissuasão para esse “Brasil moderno” com muita assertividade. Ao analisar arquivos radiofônicos e das revistas especializadas do rádio presentes nas coleções da biblioteca nacional entre 2012 e 2013, ele percebe uma espécie de embate entre a cultura musical dita “letrada” e “outra popular”.

A dimensão da musicalidade neste processo é apenas um dos vários ingredientes que se tornariam alvo de iniciativas civilizatórias e nacionalistas, num contexto de predominância de uma população portadora de índices de oralidade em contraposição a um sistema educacional ainda precário e restrito aos centros urbanos. Além disso estabelece uma racionalidade para entendermos o investimento do Estado na cultura musical da sociedade da época, ao relacionar a realidade brasileira a partir dos seus aspectos (Dângelo, 2013, p. 1)

Nesse contexto, seu estudo contribui ao esclarecer que não encontrou nos arquivos correspondentes ao final da década de 1930 a expressão *Música Popular Brasileira*, apenas *Música Popular*. Explica que a acepção de *popular* estaria vinculada aos gêneros regionais, folclóricos, o que ajuda em nosso entendimento para a representação implícita nessa relação com a música no período. Essa pequena omissão ou resistência ao termo *brasileira* na designação do trabalho acústico produzido no Brasil reflete a pouca tolerância que a classe intelectual nutria em relação à música produzida fora do que era considerado “erudito”, resistindo em aceitar as contribuições fora do “modelo” esperado.

Já no título de sua pesquisa Newton Dângelo (2013) evidencia a operacionalidade do Estado Novo em termos de sua concepção para a educação do povo: *Aos ouvintes o que eles precisam e não o que querem*. Entre o título do trabalho e os acontecimentos, podemos ainda agregar que produções musicais foram tutoradas pelo Estado, que pressupunha uma dualidade, como dito, entre a música popular (grosseira e atrasada) e a música erudita (sofisticada e moderna).

Não é de se admirar que sob os olhares da incipiente edição de periódicos voltados para a radiodifusão, a música se tornaria a principal linguagem a ser disciplinada e reorientada, buscando-se a afirmação da música erudita e

a formatação da música popular sob princípios folclorizantes, nomeada pela maioria dos escritos, sobretudo até o final da década de 1930, como sendo “música regional” (Dângelo, 2013, p. 2).

As considerações desenvolvidas continuam a sinalizar a existência de dois principais polos de cooptação da ideologia nacionalista desenvolvimentista no contexto dos valores e ideias inerente ao Estado Novo. Cada qual a seu peso, jornais/revistas especializadas e o Rádio, que trataremos em seção específica, formaram uma grande rede informacional à população, promovendo uma espécie de vitrine dos diferentes produtos que poderiam ser vendidos.

Esse aparente distanciamento temático não representa de fato uma digressão fora do universo do personagem Luiz Americano. Ao contrário, percebemos a necessidade de adentrarmos na perspectiva cultural do Estado Novo justamente para o assentamento de nossos questionamentos em relação ao papel do músico (artista) nesse campo de disputas. Desta forma, consideramos importante captar a forma com nosso personagem interage nesse contexto, buscando também compreender o espaço representativo ocupado pela arte e pela cultura, em órbitas tão próximas ao poder emanado pelo Estado.

As evidências da participação ascendente de Luiz Americano no período do Estado Novo não são raras. Esta conclusão, por si, não o torna especial, sobretudo porque provavelmente constitui um dado comum a outros músicos da comunidade artística ativa nesta época, divergindo em um aspecto ou outro em termos das vantagens desta aproximação.

Faz-se oportuno ressaltar que nossas considerações recaem ao que Luiz Americano produziu musicalmente e para qual direção essa produção apontava, ou seja, o efeito de sua atuação na cultura e o efeito pedagógico na sociedade naquele período. Não obtivemos fontes que possam nos autorizar a interpretá-las como concepções estritamente pessoais do nosso personagem frente ao modelo social desejado no período determinado neste estudo. Acreditamos que a relação entre a objetividade material e a subjetividade intencional de um indivíduo estão presentes em qualquer espaço de interação de sua trajetória. A limitação em se aferir a porção de um ou de outra, no caso específico de Luiz Americano, talvez seja dada pelas limitações “naturais” de acessar o tempo histórico de sua vida para essa finalidade, sobretudo, pela associação ao instrumental metodológico que escolhemos e os tipos de fontes que encontramos.

Ou seja, ainda não foi possível determinar, em nível subjetivo, se a obra que nosso personagem produziu e a forma com que contribuiu ao desenvolvimento do gênero Choro esteve em consonância ao que ele efetivamente pensava, considerando o jogo de poder dos diferentes atores que compuseram em maior ou menor grau, direta ou indiretamente, a sua trajetória. Não coletamos nenhuma fonte que o tenha colocado de forma direta na lista dos “convictos modernistas” alinhados sob os pretextos propostos que concebiam a necessidade de uma nova educação ao povo brasileiro, aquilo que Paulo Freire décadas depois concebeu como consciência doada⁶⁶.

Todavia, mesmo que subjetivamente não possamos afirmar o nível de concordância de Luiz Americano com os demais eventos que lhe orbitavam junto ao fluxo de sua obra, observamos que há elementos sensíveis em sua trajetória que podem afirmar a projeção de sua “identidade artística” adequada ao esperado ao papel do músico e da arte que produziu. Uma “afinação” com o movimento intelectual ainda mais contundente entre o final da década de 1930 até 1940.

Esse tipo de abordagem, aquela que promove o feito análogo ao da consciência doada, era operada por veículos de comunicação que emitem, nessa direção, uma narrativa doutrinária à população. Em nossa percepção, esse tipo de publicação procurava cristalizar de um lado as “boas obras” e do outro os “maus feitos”, ou seja, modelos que fugiam às expressões consideradas apropriadas. Interessante notar que, no ato de associar as “boas coisas” como uma “boa música”, inúmeros aspectos se faziam diluídos, a exemplo do caso que analisamos.

⁶⁶ Termo elaborado pelo patrono da educação brasileiro, Paulo Freire, e desenvolvido em sua obra *Pedagogia do Oprimido* (1968) em alusão ao produto de um sistema educacional autoritário. No contexto de nossa utilização, visamos abarcar a ideia de que junto de um modelo civilizatório “necessário”, a classe dirigente “doava” suas próprias concepções e valores, considerando como solução definitiva ao que julgavam um latente atraso da nação.

Figura 9 - Solistas no Broadcasting



Fonte: CARRETERO, Eduardo Grotta. Solistas no Broadcasting. **O Carioca**, Rio de Janeiro, ed. 154, 1938, p. 45

Dentre os pontos que podemos aprofundar na reportagem acima, o primeiro diz respeito ao tipo de fundo utilizado. Um alto-contraste de fundo preto que não concorre com os demais elementos gráficos da publicação completa do jornal, ou seja, é uma página totalmente diferenciada, o que possivelmente configura um recurso de época que visava dotar uma apreensão visual “sóbria” para assuntos de extrema relevância. Ou seja, uma disposição específica do artigo, provido em si sobre as demais manchetes e informações, atuando diretamente sobre a cognição de seus leitores.

O segundo elemento está relacionado ao que apuramos, como um contundente chamamento e validação de um modelo estético específico da produção sonora, realizada a partir da instalação de duas importantes hierarquias: a primeira se referindo à distinção entre a música instrumental, referenciada pelo lugar social da música clássica, e o canto, considerado na reportagem como elemento desimportante, e relegado ao acaso, ao “descuido”.

O autor do texto não se abstém ao expor de forma depreciativa os cantores “populares”, aqueles que, segundo ele, estariam ganhando notoriedade nas rádios sem esforço ou mérito algum. Observamos com isso que a lógica de sua narrativa se apoia na retomada do prestígio do *Virtuose*, que em síntese revela a proposta de

uma determinada legitimidade dada pelo acesso e domínio dos aspectos formais da música.

Desta forma, a reportagem nos permite testemunhar o campo onde a disputa de espaço entre esses dois modelos ocorreu. Ao comemorar o “retorno nos quartos de hora” dos solistas, que segundo sua visão representam nossa cultura musical, a memória do gênero da música torna-se subordinado a um tipo específico de músico, portanto, também ao que este projeta em sua imagem. Forma-se com isso o “modelo desejado” de cultura musical a ser reproduzido, uma associação direta entre música e modelo social provocada pela convocação personalizada de seus “dignos” representantes, nesse caso, Luiz Americano.

Concluindo os espaços e formas de disputa da música, prosseguiremos pela apresentação de um instrumento que dê maior visibilidade para as questões integrativas da produção musical: o sindicato. Nesse espaço, interesses sobre o indivíduo e sua classe, formação inicial e profissionalismo, carreira, estabilidade em contexto de relações de poder, recebem sua atenção em nosso debate.

3.1.2 Sindicato é poder. O arquivo do Centro Musical do Rio de Janeiro.

Requisitar ou manipular a memória de um passado é algo sempre delicado, pois significa considerá-la numa relação entre tudo o que, de forma consciente ou não, decidimos esquecer ou lembrar.

Para tanto, partimos da compreensão de que devemos aplicar uma camada maior de cuidados, primeiramente por tratamos de uma trajetória representativa aos esforços deste estudo, seguido do fato de que a matéria para realização desse feito conta com o entendimento e peculiaridades de um tipo de documento: atas⁶⁷ da diretoria de um sindicato, *suporte*⁶⁸ que julgamos propício a exemplificação das tensões entre suas lembranças e esquecimentos que decidimos reaver.

⁶⁷ Num entendimento amplo sobre arquivos, Ketelaar (2006) explica que este pode ser iniciado mesmo antes de uma reunião propriamente dita de um dado documento, ocorrendo a partir de sua seleção, revelando desta forma aquilo que foi considerado por alguém importante. No caso das atas, em especial, não diferentemente ao exemplo dos arquivos do SindMusí, percebemos como um exemplo de guarda específica que invariavelmente viabiliza a percepção de sua utilização como fator de legitimação dos interesses daquele grupo sobre os temas de sua época.

⁶⁸ A utilização do termo *suporte* está associada ao contexto de conotações das práticas arquivistas relativas ao tipo de material utilizado para o registro de memória de uma determinada atividade.

Sobretudo, a investigação do contexto de produção documental do sindicato é a condição que suporta a decisão de tomá-lo como um espaço histórico de poder, encarnando assim no objetivo dessa seção de demonstrá-lo a partir da leitura dos itens de parte do seu arquivo.

Pelos expostos, nossa afirmação: sindicato é poder, lança sobre a investigação, por meio de sua documentação, uma grande responsabilidade em relação ao trato necessário para garantir que as informações sob sua guarda possam ser utilizadas como construtoras de um novo conhecimento científico.

Nesse sentido, há de se buscar um equilíbrio ao julgamento que invariavelmente dispomos, inseridos nas impressões “não filtradas” oriundas dos documentos, que podem ser tomados como uma versão particular sobre o passado que o historiador, mesmo inconscientemente, assume o risco de tomar como verdade.

Seguindo adiante, é necessário, além de confirmar que classificamos o Sindicato dos Músicos como espaço de relações históricas de poder, dizer que esta constatação se dará a partir do acesso de suas atas por essa pesquisa, capituladas como documento testemunhal que sustentará as narrativas oriundas dessas relações, e que serão expostas ao viés da interpretação crítica.

Para tanto, essa narrativa é composta a partir da leitura cuidadosa dos documentos acessados que foram selecionados a partir do critério de sua produção concomitante ao período de gestão que contou com participação de nosso personagem, Luiz Americano. Nossa análise trará uma disposição cronológica da escrituração desses documentos, conjugada ao contexto⁶⁹ dessa produção, o ano de 1934, destacando principalmente a agência do sindicato em relação à identidade das carreiras, frentes de trabalhos de seus afiliados, seguridade e políticas de sua diretoria.

Sensível ao tratamento da fonte, entendemos que o acesso a esta documentação, o arquivo propriamente dito, requer antes de tudo a aplicação de uma condição própria de análise, devido à compreensão de que as informações registradas em suas páginas não se conectam diretamente a todo sentido de sua produção, não sendo, por esse motivo, uma constituição linear das intenções de

⁶⁹ Utilizando as definições de Erick Ketelaar (2006), o contexto de um determinado arquivo refere-se às condições de seu registro ou escrita, ou seja, informações sobre seus autores, e ao público a quem se dirigiu.

seus produtores, dada pela simples transposição de suas frases. Seguindo o mesmo entendimento,

Cada interpretação do documento, como afirma Derrida, significa, no entanto, um enriquecimento, uma extensão do documento como reservatório de significações, as significações estratificadas, múltiplas, ocultas na arquivização e no arquivamento, que podem ser desconstruídas e reconstruídas depois interpretadas e utilizadas perpetuamente por gerações de usuários. Hoje lemos outra coisa nos documentos que a geração posterior a nossa e assim por diante ad *infinitem* (Ketelaar, 2006, p. 202)

Nessa afirmação, consentimos sobre a ação interpretativa do pesquisador, que tem a função de “interrogar” a fonte a fim que se empreenda sobre as composições tácitas de seu conteúdo. Este aspecto contribui, por exemplo, para tessituras de concepções empregadas na utilização do arquivo do Sindicato dos Músicos do estado do Rio de Janeiro, à luz da produção de História pública, uma noção extensiva ao interesse de diferentes direções e campos do conhecimento.

O acesso às atas da diretoria requer, portanto, um olhar que sirva como uma ferramenta capaz de apurar além das aparências, apreendendo este arquivo como algo latente à revelação, sendo as perguntas que para ele direcionamos o meio para obtê-la. É desta forma que evidenciamos suas marcas, descamando suas ênfases ou silenciamentos encruzilhados nos debates e decisões, aquilo que Alan Munslow⁷⁰ chamou de *estruturas narrativas*: quem elaborou o arquivo? Quais foram as intenções? O que foi incluído ou excluído de seus termos?

O que constituímos quando reavemos esse debate consiste na consciência de que as atas formam um conjunto documental que se desdobra num sentido orientador que conduz à compreensão da classe dos profissionais da música no período. Nosso ponto de partida está na atenção para o fato de que essas atas não se destinaram *a priori* a guardar o passado, a fim de que deliberadamente pudéssemos num dado tempo futuro “resgatá-lo”.

É implicado que estes documentos, as atas – agora sob guarda de um arquivo –, assim como quaisquer outros, não foram produzidos na intenção de serem desvelados e, por esse motivo, precisam de chaves interpretativas apropriadas, que nesse momento admitimos sob dois principais gradientes:

⁷⁰ MUNSLOW, Alan. **Deconstructing History**. Londres: Routledge, 1997.

O primeiro, que seja capaz de oferecer os indícios de suas interlocuções, para que desse feito possamos melhor compreender as características de sua própria constituição, ou seja, sua identidade. Consideramos esse aspecto primordial ao afastamento das interpretações equivocadas. O segundo consiste em atentarmos para a condição de observação que realize a distinção entre o documento (as atas) e o arquivo em toda sua lógica de existência, por se tratarem de elementos distintos e autônomos.

Avaliamos, desta forma, que estes itens (documentos e arquivos) podem oferecer a impressão que atuam numa mesma intencionalidade histórica, o que pode não necessariamente ter ocorrido⁷¹. Ainda sobre o segundo gradiente, é preciso pontuar que ele deve estar comprometido em expressar uma outra complexidade do arquivo, desta vez, inclinada ao entendimento de sua retórica, responsável pela formação de sentidos e pelos possíveis diálogos performados nos diferentes períodos de sua história.

É nesse sentido que confirmamos para essa pesquisa que ambos, fontes e arquivos, se incorporam à historicidade apenas após seus respectivos detalhamentos, ou seja, depois de submetidos à recomposição de um fazer historiográfico demandado sob camadas desses exatos cuidados.

Investindo na ideia de “tratamento” adequado na relação fonte e arquivo, é oportuno trazermos o diálogo proposto por Deise Cristina Schell⁷², a partir de sua pesquisa que se preocupa essencialmente em desenvolver reflexões aprofundadas numa representação que também podemos realizar como a interseção entre fontes e arquivos.

Sua tese *“Entre coleções e arquivos: Pedro de Angelis e a produção de conjuntos documentais (Buenos Aires, 1835-1852)”* esclarece importantes sentidos aplicados às perspectivas do arquivo que, ao nosso entendimento, auxiliam em sua recolocação, tanto para trajetória de Luiz Americano, quanto para a própria história da instituição sindical dos músicos cariocas.

⁷¹ Embora não concorrentes entre si, tais diferenças podem acrescentar maior riqueza ao todo, por isso defendemos que devem ser analisados separadamente em termos das intenções que os constituíram.

⁷² SCHELL, Deise Cristina. **Entre coleções e arquivos: Pedro de Angelis e a produção de conjuntos documentais (Buenos Aires, 1835-1852)**. 2018. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

Sob a luz de sua tese, verificamos noções sobre a dinâmica e a natureza de um arquivo no contexto de uma pesquisa histórica, assim como a pesquisa nos faz compreender que *Arquivos* como categoria, quando postos em análises, superam a descrição superficial de uma simples reunião de documentos, sentido de guarda. Em sua ampliação, afirma que estes são, de fato, responsáveis pela produção de sentidos. Nesse contexto, as atas, semelhantemente, reportam um testemunho que diz respeito à preservação de uma seleção de inúmeros sentidos.

Dessa forma, habilitamos a partir de seu manuseio a suspeição de verdade, possibilitando o acesso às delicadas subcamadas que atuam como legitimadoras de um relato histórico único, abrigado na versão que aquela diretoria realizou sobre a classe musical.

No curso de compreensão dos arquivos organizados por *Pedro de Angelis*, personagem da sua tese, Schell (2018) nos permite avançar ainda mais sobre as múltiplas dimensões que os definem, incluindo sua demanda como um artefato que é politicamente construído e intencionalmente capaz de espelhar as escolhas de quem o organizou.

Considerando analiticamente, trata-se de uma propriedade do arquivo que nos oferece a noção de legado, em sentido memorial, que um determinado grupo se preocupou em realizar. Ao retornarmos à escrita sobre *Pedro de Angelis*, percebemos que aquele arquivo desempenhou um papel relevante no que diz respeito aos conjuntos documentais na Argentina, uma memória que se preocupava em ser replicada através de documentos que direcionassem a narrativa para um passado relevante e glorificado, ressonância da preocupação com o reforço simbólico de uma narrativa moldada por seu organizador.

Ou seja, trata-se de uma demonstração clara sobre a lógica de arquivamento que visava na realidade à veiculação de valores a partir de um suporte documental que os legitimava como verdadeiros, evidenciando, naquele contexto, práticas que, segundo Schell (2018), referem-se a uma gestão estratégica do arquivo para obtenção de poder.

O acesso às atas do sindicato resgatam uma condição especial à história dos músicos, pois oportuniza para pesquisadores de diferentes áreas o refletir sobre a classe musical, utilizando o arquivo numa conjugação com aquilo que a antropóloga

Anne Stoler⁷³ constituiu como sendo a virada arquivista, momento em que concebemos a relação com os documentos de forma crítica, ressignificando o que antes era visto como lugar de recuperação de conhecimento, para uma nova perspectiva: de produção de conhecimento.

3.1.3 Da fonte para o arquivo: a visibilidade histórica dos sindicalizados de 1934 e 1935

A obra de Eulícia Esteves *Acordes e acordos, a história do Sindicato dos músicos do Rio de Janeiro 1907 - 1941* foi fundamental como fonte que apontou a participação de Luiz Americano entre as diretorias representativas de sua categoria. Contudo, cabe inicialmente destacarmos que de fato, embora o título da obra anuncie o nome de sindicato, a representação da classe iniciada em 04 de janeiro de 1907 foi realizada como Centro Musical do Rio de Janeiro.

O processo que transicionou a instituição de centro musical para sindicato dos músicos ocorreu em resposta ao contexto do decreto 19.770, que será abordado na sequência do texto, postulando em 17 de fevereiro de 1932 à entidade o título definitivo de Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro.

Todavia, construiremos um diálogo mais detalhado com base nos assentamentos de 1934, ano que encontramos a comprovação exata da participação de Americano, assim como as demais informações que complementam e nos conduzem à organização desta sessão, introduzindo nos temas desta tese uma projeção do indivíduo histórico sindicalista, assim como todo contexto da fase de representatividade por ele testemunhada.

Semelhante ao que expressa Esteves, nossa concepção sobre a histórica existência do sindicato dos músicos e suas noções sobre a relação de luta dessa classe era esvaziada de conhecimentos e sentidos. Todavia, o estudo sobre seus arquivos operou a possibilidade de espelhar novas formas de compreensão do nosso personagem, sua intencionalidade, e mais sobre os motivos de transição da organização de Centro Musical, para um sindicato munido de responsabilidades com trabalhadores da música.

⁷³ Ver: STOLER, Ann. Colonial Archives and the art of Governance. **Archival Science**, v. 2, p. 87-109, 2002.

Com base nas prerrogativas pertinentes à compreensão de um *Arquivo* e suas nuances, que tecemos desde a seção anterior, apresentamos a trajetória de Luiz Americano pela ótica dos registros documentais pertinentes à sua gestão na atividade sindical, subsidiada pelos registros, especificamente, das atas da diretoria na gestão de 1934, iniciada no quinto dia do primeiro mês.

Cabe destacar que as pesquisas com base direta ou indireta no acesso à documentação/arquivos do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro, embora ainda restritas no que diz respeito ao número de obras⁷⁴, constituem de fato marcos que consideramos fundamentais para o aprofundamento de análises que, para além da *História e Música*, operam conhecimentos em campos como: História Social do Trabalho; História da Música Brasileira; Sociologia do Trabalho; Antropologia da Música; Sindicalismo e Movimentos Sociais; Economia da cultura; Gestão Cultural; e diversos outros. Isso, sem dúvida, reforça nossa ideia de que se trata de uma fonte riquíssima para gerações de pesquisadores.

Consideramos que a pesquisa: *Acordes e Acordos: A História do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro 1907-1941* foi pioneira em retratar tanto a história da instituição como a condição profissional do músico carioca a partir de intervenções das diversas diretorias que conduziram a instituição desde sua fundação.

A apresentação da obra foi realizada pelo jornalista Sérgio Cabral, supervisor do estudo de Esteves. Observamos sua contundência em determinar a importância desse trabalho:

No início dos anos 60, os artigos de Lúcio Rangel foram reunidos no livro *Sambistas e chorões*. Depois, coube a Ari Vasconcelos iniciar a publicação de suas obras, vindo em seguida, José Tinhorão com seus relatos históricos sempre reforçados por interpretações sociológicas para revolução da música brasileira [...] acorde e acordos preenche um imperdoável vazio nessa bibliografia, é que a não ser o velho e valoroso Alexandre Gonçalves Pinto [...] ninguém contou a história dos músicos brasileiros [...] sobre a classe musical nada fora escrito até agora. (Esteves, p. 6, 1996)

O trabalho é especialmente importante por observar as propostas de ações do ainda Centro Musical entre 1934 e 1935, destacando os projetos realizados e outros não concretizados. Sua atenção sobre a história sindical dos músicos é ainda responsável por traçar as linhas gerais que contornam as situações e circunstâncias

⁷⁴ Consideramos ser um número restrito especificamente o de pesquisas que utilizam o arquivo do SindMusi como aporte estrutural de suas teses ou dissertações. Tal aspecto tende a se dissolver, considerando principalmente as contribuições de linhas de pesquisas a exemplo de *Documentação e História da Música*, que integra do PPGM da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO).

cujas temáticas nos permitem visualizar, logo de início, os desafios e o lugar social dos músicos naquela década, assim como o desejo de mudanças e as tensões impeditivas que já enfrentavam no início do século XX, em relação ao sustento de seus filiados e às condições de trabalho.

Assim, a questão financeira é um tema recorrente que podemos perceber na captura realizada por Esteves nos registros do Centro Musical, passando pela percepção das dificuldades e instabilidades da carreira do músico. Isso também fica evidenciado na nossa leitura dos livros-ata. Na gestão que destacamos (1934-1935), o tema é pautado logo na primeira sessão, realizada dois dias após a posse da diretoria, em 5 de janeiro. Nela, encontramos um pedido de intermediação entre o Centro Musical e duas autoridades de Estado, o então Ministro da Marinha e da Guerra e o comandante da Polícia Militar:

Solicitando medidas tendentes a evitar que os músicos militares dessas corporações continuem a concorrer com os músicos filiados a este sindicato nos serviços civis, causando-lhes sérios prejuízos. A diretoria tomou conhecimento da comunicação da sociedade brasileira de compositores e editores musicais (Livro Ata do Centro Musical do RJ, 1934, p. 172)

Nessa mesma ordem do dia, é possível observar outra questão relativa à pecúnia da instituição e seus afiliados. Decidiram sobre o percentual a ser recolhido para o sindicato: 3% da remuneração do músico que realizasse trabalho avulso e 1% para outros com contrato de atividade regular.

Uma outra discussão registrada na ata de 7 de março de 1934 traz, na sua escrituração, ênfase ao contexto do trabalho profissional das rádios como sendo algo que não recebeu total aceitação por parte da classe de músicos, pois:

O rádio a essa altura já era fonte de trabalho para alguns instrumentistas da cidade, embora não pudesse absorver, e muito menos contratar, a grande maioria dos professores de música que viviam a procura de emprego e viam-se até prejudicados pelo novo veículo (Esteves, 1996, p.114)

Retomando a ideia das obras que nos servem como referência para a utilização do arquivo do Sindicato como fontes, chegamos à tese defendida por Hudson Cláudio Neres Lima, intitulada *Belle époque para quem? Música, segregação e repertórios, um olhar a partir do encontro com documentos do centro*

musical do Rio de Janeiro (1907-1919), apresentado ao Centro de Letras e Artes através do Programa de Pós-Graduação em Música no ano de 2023.

Trata-se de uma pesquisa que buscou esclarecer a relação entre a música e os mecanismos de segregação durante o período que foi considerado como a *Belle Époque* carioca (1907-1919), a partir do questionamento a respeito da forma com que os músicos reproduziam as hierarquias sociais dentro do próprio meio musical. Para tanto, o estudioso fez uso do acervo documental do Centro Musical, oportunidade em que analisou registros de associados, atividades artísticas e articulações institucionais. Embora o recorte temporal da pesquisa tenha sido datado entre 1907 e 1919, Lima (2023) indica a existência e organização de 12 volumes de atas, responsáveis por cobrir um espaço temporal equivalente ao período compreendido entre 7 de março de 1907 e 3 de março de 1988.

Importante destacar que Lima descreve seu contato inicial com um arquivo aparentemente desorganizado e com poucos cuidados em termos das condições ideais para seu acondicionamento, o que fez seu grupo de pesquisa buscar orientações especializadas, suporte técnico.

Os desafios eram esperados, uma vez que o grupo de trabalho formado pelos discentes músicos não era familiarizado com a Arquivologia e com a Biblioteconomia. As atividades iniciais contaram com a manipulação das caixas de papelão envelhecidas e empoeiradas onde estavam os documentos. Parte do acervo estava acondicionado em envelopes plásticos, o que não era satisfatório para a conservação. (Lima, 2023, p. 39)

Com o desenvolvimento das atividades, foram surgindo dúvidas quanto a formas de preservação e disponibilização do acervo, o que levou o grupo não só a buscar informações bibliográficas sobre acervos documentais, mas também a promover encontros com instituições especializadas ou que já possuíam experiência em digitalização de acervos. Dessa forma, foi possível ter reuniões presenciais com a equipe técnica do Arquivo Nacional, e do Centro de Documentação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com professores de outras disciplinas de universidades federais e da superintendência de museus do estado do Rio de Janeiro e da Academia Brasileira de Música (ABM). (Lima, 2023, p. 40)

Representando as tensões que o trabalho do professor Hudson Lima e seu grupo de pesquisas enfrentaram, recorreremos novamente à memória construída a partir do trabalho de Esteves (2006) para anotarmos um “detalhe” que fora do contexto de problematização e historicização dos arquivos, poderia não ter

relevância. A presença da função do bibliotecário/arquivista que compunham as primeiras diretorias do Sindicato.

Nesse auxílio, a já citada pesquisa *Acordes e Acordos* nos demonstra a presença desse profissional durante as décadas iniciais de funcionamento da organização, porém, posteriormente modificada para zelador/bibliotecário e sumindo totalmente em outras gestões após 1930.

Podemos considerar que, embora não seja esse o tema central para o debate que estabelecemos, essa constatação reforça a ideia de como a organização desse arquivo pode ter sido afetada com essas “oscilações” políticas de seu tempo histórico. Não ao acaso, as atas referentes às gestões entre 1908-1930 relatam tanto as oscilações nas funções quanto tensões de múltiplas ordens na conjuntura sociopolítica do Distrito Federal.

Em especial, destacamos aquilo que a autora classificou como a primeira grande crise do então Centro Musical: o acontecimento do primeiro filme falado, no contexto de instalação da lei trabalhista de Getúlio Vargas⁷⁵, responsável, entre outros aspectos, pela exigência de contrato trabalhista (de quem, por exemplo trabalharia na sonorização), o que exigiu tacitamente do Centro a necessidade de um reposicionamento frente ao seu próprio modelo institucional, assim como a definição de estratégias em socorro às demandas de sobrevivência do trabalhador músico, espremido pela força patronal dos donos de estabelecimentos de entretenimento.

Se dialogarmos com as duas obras, percebemos que, enquanto Esteves (1996) desbrava o arquivo, trazendo luz a inúmeros sujeitos históricos, dentre os quais Luiz Americano, comunicando os feitos e as aspirações registradas nas atas de suas respectivas diretorias⁷⁶, Lima (2023) por sua vez, refina a utilização do arquivo, pautando novos “ritmos” e “vozes” que estiveram para além de seus registros formais e que seu trabalho possibilita ouvi-los.

O pioneirismo do primeiro e o mergulho nas imbricadas forças e valores segregadores reveladas pelo segundo formam, sem exclusões, a potência do fazer

⁷⁵ Referência ao Decreto 5.492 de 16 de julho de 1928, que regulamentou a organização das empresas de diversões e a locação de serviços teatrais.

⁷⁶ Segundo demonstrado por Esteves (1996), a primeira composição da diretoria e conselho foi estruturada com os cargos de: Presidente; Vice-Presidente; 1º Secretário; 2º Secretário; 1º Tesoureiro; 2º Tesoureiro; 1º Primeiro Procurador; 2º Procurador; e Bibliotecário/Arquivista.

historiográfico, complementando um ao outro na centralidade de um arquivo, no manuseio de documentos como fontes primárias.

Sobretudo, cabe destacar que os arquivos do Sindicato se encontram atualmente sob guarda do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, segundo Luciana Requião: “O acervo documental do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro foi considerado de interesse público e social pela Portaria MJSP 126, de 27 de julho de 2022” (Requião, 2023 p. 01). Trata-se de uma transferência realizada após um processo de digitalização e reorganização dos originais, compondo assim um acervo documental dispostos em tomos com a seguinte organização:

Livro	Período
1	7 de março de 1907 – 4 de maio de 1907
2	4 de maio de 1907 – 5 de outubro de 1909
3	4 de outubro de 1909 – 14 de dezembro de 1912
4	20 de dezembro de 1912 – 1 de agosto de 1922
5	4 de maio de 1914 – 29 de dezembro de 1919
6	29 de dezembro de 1919 – 17 de maio de 1927
7	7 de dezembro de 1922 – 29 de janeiro de 1936
8	30 de abril de 1936 – 29 de março de 1965
9	7 de janeiro de 1937 – 5 de julho 1959
10	25 de outubro de 1974 – 22 de dezembro de 2008
11	3 de março de 1988 – 3 de janeiro de 1989
12	3 de março de 1988 – 3 de outubro de 2008

3.2 SINDICALISMO E ESTRATÉGIA: ARRANJOS PERFEITOS NA VIDA DE MÚSICO

Ao acessarmos os arquivos do Sindmusi do Estado do Rio de Janeiro, encontramos em seu conjunto documental a ficha de filiação número 217, original, de Luiz Americano. Esse “achado” nos fez sentir o “sabor do arquivo” de que fala Arlette Farge (2009). Nos sentimos formidavelmente comovidos de tê-la em mãos, mas ainda assim, soubemos que não estávamos simplesmente a “tocar o real”: a ficha precisava ser interrogada.

Foi um documento, afinal, que permitiu reorientar nossa análise, proporcionando acréscimos de camadas; pela primeira vez, se nos apresentou a vantagem de estudá-lo a partir do registro de uma vontade direta de Americano, ou seja, a considerar o registro de sua intencionalidade sem mediação de nenhuma outra voz. Uma posição que une vida e carreira; vontade, ação e concordância. Uma

estratégia aparente que indica ter sido aplicada para um momento específico de sua vida. A perspectiva dada por esse documento diz respeito à possibilidade de tratarmos uma fonte que é capaz de reordenar o estado das coisas no estudo da sua trajetória, acomodando em si a personalidade artística e pessoal de Luiz Americano, ambas na interseção do interesse e do poder do Estado, como a ficha bem representa.

Figura 10 - Ficha cadastral de Luiz Americano no Centro Musical do RJ

217

Matricula

Luiz Americano Negro

Eu Luiz Americano Negro

nascido a 24 de Fevereiro de 1900 natural da Cidade de Sergipe

filho de Jorge Americano e Maria Benedita

residente a Rua Arlindo Rios, 26 declara que

tendo sido admitido como sócio contribuinte do Centro Musical do Rio de Janeiro

a 29 de Maio de 1934 prometo sob palavra de honra conservar os fins para que foi criado, respeitar as leis que regem e as que venham a reger sua vida economica e social.

Carteira profissional nº 16.992 Série 21ª

Rio de Janeiro, 5 de Outubro de 1934

Luiz Americano

Ocorrências e Renúncias

Faltas e Penalidades

Cartões e Distú

Fonte: Arquivo do Sindicato do Rio de Janeiro (SindMusi), 2024⁷⁷.

O contato com esse documento/memória determinou, logo de início, sua percepção como um elemento de importância ímpar na comparação com as demais evidências sobre nosso personagem. Nesse sentido, trouxe em conjunto a necessidade de sua interpretação, sobretudo em relação à escolha de quais os aspectos deveríamos privilegiar.

Iluminados por indagações que poderíamos responder com base em sua ficha cadastral, optamos por apreensões que julgamos capazes de unir esse documento num contexto bem mais amplo da trajetória de Americano, em especial, concebendo

⁷⁷ Ver: Músicos do centro musical do Rio de Janeiro (1907-1941): fac-símile das fichas de matrícula / organização Luciana Requião. -- Rio de Janeiro: Ed. da Autora, 2023

por suas características específicas a possibilidade de tratar um diálogo com sua vida ainda na cidade de Itabaiana.

Para que essa conjuntura fosse desvelada, foi preciso inquirir o documento de forma a pensá-lo a fim de que a sua entrada na pesquisa não se realizasse de forma recortada, mas sim que sustentasse as devidas conexões, responsáveis em estabelecer esclarecimentos quanto à relação de causalidade entre as ações do personagem, que consideramos serem estratégias de continuidade, e o estabelecimento de redes de sociabilidades políticas e profissionais, potentes em promover seu melhor posicionamento nas relações de poder e influência e, assim, consolidar sua distinção entre seus pares.

Pretendemos a partir dessa interpretação conjecturar que a filiação de Luiz Americano ao Centro Musical teve uma aspiração de melhores possibilidades de ampliar sua atuação, possivelmente a partir de uma avaliação elaborada das condições de luta e subsistência da classe artística à qual pertencia.

Em nossa análise, se constitui um ponto crível a premissa de que havia, por parte de Americano, um conhecimento prévio a respeito do significado do poder político e de controle de um sindicato. De certo, a noção desse poder já fazia parte da subjetividade profissional de Americano, antes mesmo de sua chegada na capital federal, sendo essa uma motivação central para sua associação, integrando dessa forma uma parte de seu desejo/estratégia desde o início.

Consideramos que fazer parte de um sindicato seria prover para si a partilha de uma condição especial, considerando que dele fizessem parte indivíduos que, de uma forma ou de outra, possuiriam acesso facilitado àqueles que ocupavam postos de comando no governo, capazes de empregar vantagens ou sanções aos demais.

Ter interesse em fazer parte de uma estrutura com tais características combina assertivamente no repertório de condutas e aspirações de quem buscava superar as dificuldades vivenciadas pela classe dos músicos, item já demonstrado nesta pesquisa, e consolidar os termos de garantia de seu sustento, assim como as demais condições de seguridade social praticamente inexistente antes da década de 1940.

O ano de sua filiação é bem próximo ao de sua chegada à Capital, mais ainda se descontarmos o tempo que ele ainda serviu ao Exército, o que para nós ilustra que Americano arregimentou meios para sua transferência e teve planos desde sua chegada.

O foco que atraímos, sobre a sua condição de sindicalizado estar conectada ao território de Itabaiana e ser concluída no Rio de Janeiro, sobressai em nossa avaliação pelos seguintes motivos: o primeiro, pelo fato de a ficha representar o testemunho de uma substantiva “antecipação”, pois, somente na década de 1940 alcançaremos no Brasil o “auge” dos reconhecimentos das organizações sindicais como parte essencial da estratégia do governo brasileiro na condução de suas políticas desenvolvimentistas, precisamente paramentadas pela instalação da Consolidação das Leis Trabalhistas em 1º de maio de 1943.

Compondo o segundo motivo, evidenciamos que é necessário compreendemos que essas relações, associações sindicais e governo, não manifestaram sua configuração de poder apenas em 1940, mas sim em décadas anteriores. De fato, a criação e a pauta sindical não foram idealizadas por Vargas (1937-1945): ainda que este a tenha utilizado como instrumento de seu projeto de poder, a história sindical no Brasil é mais antiga, como nos afirma Almir Pazzianotto Pinto na obra: *Sindicalismo no Brasil – Breve História - Convenção 87 da OIT*. Segundo o autor, a “primeira lei sindical foi o Decreto nº 979, de 6/1/1903, sancionado pelo presidente Rodrigues Alves. Faculta aos profissionais da agricultura e indústrias rurais a organização de sindicatos para a defesa de seus interesses” (Pinto, 2020, p. 20).

É por essa conjuntura que sugerimos crível que, ao associarmos a origem de nosso personagem a partir da inclinação econômica agrária de sua cidade, percebemos a abertura de uma perspectiva geracional: Luiz Americano⁷⁸ teria plenas condições de avaliar as vantagens de uma filiação, sobretudo, levando em consideração as experiências de sua família ou mesmo de seus próximos, em um perfil de busca por sobrevivência financeira a partir da organização de associações agrícolas, modo econômico que bem descreve a Vila de Itabaiana no início do século XX.

Após a organização do setor agrícola, Pinto (2020) prossegue seu raciocínio capitulando o ano de 1907 como marcador de uma legislação de maior amplitude, iniciado pelo Decreto nº 1.637, de 6/1/1907, sancionado pelo então presidente Affonso Penna.

⁷⁸ A escrita do nome de Luiz Americano, não muito rara, é reproduzida com a grafia da letra S, entretanto, podemos verificar tanto pelo preenchimento, quanto pela assinatura da forma correta com o grafo da letra Z.

O decreto disciplinava a criação de sindicatos profissionais e de cooperativas. Prescrevia o Art. 1º: “É facultado aos profissionais de profissões similares ou conexas, inclusive as profissões liberais, organizarem entre si sindicatos, tendo por fim o estudo, a defesa e o desenvolvimento dos interesses gerais da profissão e dos interesses profissionais dos seus membros”.

Retomando os escritos de Pinto (2020), encontramos os indícios daquilo que se tornou uma das características dos sindicatos ainda na Primeira República: a relação de subserviência ao Estado, mesmo expressa juridicamente a condição de liberdade de organização como um princípio fundamental:

A liberdade de organização sindical era, todavia, apenas formal. O rápido crescimento do proletariado no início do século 20, como resultado da urbanização provocada pela abertura de empresas têxteis, metalúrgicas, gráficas, e a atuação de imigrantes portugueses, italianos, espanhóis, adeptos das doutrinas socialista, comunista, anarquista e anarco-sindicalista, atraiu a atenção do governo e dos empregadores. (Pinto, 2020, p 22)

Segundo o mesmo autor essa condição de controle sempre acompanhou a classe trabalhadora de modo que não houve, desde sua concepção, algum período em que essas organizações estivessem isentas das intervenções políticas ou mesmo policiais, considerando que “Os cárceres políticos sempre estiveram cheio de trabalhadores [...]” (Pinto, 2020, p 23). Todavia, mesmo com essa proporção de força aplicada pelo Estado, o autor localiza na década de 1930 o fim do que chamou de período heroico ou de resistência do sindicalismo.

[...] para dar início à época do controle ou submissão. Vitoriosa a Revolução de outubro, em 11 de novembro Getúlio Vargas assume a chefia do Governo Provisório. No dia 26 de novembro baixa o Decreto nº 19.433, cria o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio e nomeia Lindolfo Collor, revolucionário de primeira hora, titular da nova Pasta. Em 19 de março de 1931, com o Decreto nº 19.770, o Chefe do Governo Provisório dá início à tarefa de assumir o controle da vida sindical, em progressiva escalada intervencionista que culminará na promulgação da Carta Constitucional de 10 de novembro de 1937, e no Decreto-Lei nº 1.402, de 5 de julho de 1939, trasladado para a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), aprovada pelo Decreto-Lei nº 5.452, de 1º de maio de 1943. (Pinto, 2020, p. 23)

O sentido geral contido no decreto 19.770 constitui uma chave para interpretarmos o nível de acesso do governo às instituições sindicais, que em princípio deveriam ser de livre associação. Está nele a expressa ordem de que esses sindicatos deveriam ter seu funcionamento administrativo submetido ao Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, item que compõe um aspecto relevante

nas atas que analisamos do SindMusi, conforme demonstraremos no decorrer do desenvolvimento desta seção.

A dinâmica que se seguiu, segundo Pinto (2020), esteve por conta de um “conforto” dado ao tema na Carta de 1934, documentando para a História de que as ideias basilares de autonomia estavam agora costuradas ao marco legal mais importante do país. Entretanto, como de conhecimento comum, a Constituição de 1934 foi abortada pelo golpe desferido por Vargas em 1937, retornando com maior incidência o autoritarismo e a quebra de autonomia política.

O trabalho escrito por Almir Pinto nos deixa uma informação ainda mais relevante para configurarmos de forma clara as inspirações, portanto, intenções daquele modelo de Estado para seus líderes. Após demonstrar as correspondências entre o Estado Novo Português e o brasileiro, Pinto (2020) lança luz às semelhanças do modelo sindical brasileiro com aquele das experiências fascistas europeias. “A efêmera Constituição de 1934 foi posta abaixo pelo golpe de 10 de novembro de 1937, que impôs à Nação a Carta Constitucional redigida por Francisco Campos. Na esfera sindical, a inspiração veio da Carta Del Lavoro, de Benito Mussolini, de abril de 1927 (Pinto, 2020, p. 26-27).

É importante salientar que o debate sobre a similaridade entre a Carta de Del Lavoro e a estrutura jurídica do trabalho no Brasil não é consensual e novamente requer um apuro específico sobre a historiografia sindical brasileira. A fim de ilustrar essa disputa narrativa, verificamos que um dos argumentos apontados que combatem a posição de Almir Pinto (2020) apoia-se no posicionamento diametralmente contrário, ou seja, da incompatibilidade de comparação entre consolidação das leis trabalhistas, que seriam uma versão muito maior, sofisticada e abrangente do que da “original” italiana.

A construção dessa breve disposição do contorno sindical brasileiro, mesmo não alcançando a complexidade que esse campo de estudos requer, já estabelece satisfatoriamente a noção do tamanho do controle que as instituições sindicais sofreram, principalmente a partir da estrutura burocrática-jurídica no final dos anos de 1930. É nesse sentido que avaliamos importante conceber a possibilidade de interpretarmos os dirigentes sindicais sob mais algumas camadas, ou seja, também como indivíduos que, buscando acomodarem-se entre raias autoritárias, viam nas intervenções nos sindicatos um meio de desenvolver sua própria esfera de poder e

influência, itens que a análise do debate de suas deliberações internas, que serão discutidas, nos permite afirmar.

Compreendemos que a reorganização que oferecemos sobre esses acontecimentos, em sobreposição à trajetória de Americano, possibilitaram entendê-lo como um indivíduo que testemunhou razoavelmente o modelo de poder de influência de um sindicato, como dito, senão de forma direta, mas pela convivência com seus conterrâneos, demais familiares e a partir daquilo que também constituía uma vocação econômica de sua cidade de origem. A reunião desses elementos possivelmente estivesse em sua motivação para buscar, logo no início de sua carreira no Rio de Janeiro, tal modo de aproximação: filiação, criação de rede, indicação e a composição dos quadros dirigentes, o que observamos ocorrer apenas três anos após sua chegada na capital.

A própria estrutura formal do documento nos deixa pistas quanto aos critérios evidenciados para conduta do músico, já que a ficha de sindicalização, como se pode verificar na imagem, traz espaços onde a diretoria podia anotar “Ocorrências e Beneficências”, “Faltas e Penalidades” e “Cargos e Distinções” de seu afiliado. Isso nos faz acreditar que sua habilidade com o instrumento não seria por si suficiente para sua indicação em alguma gestão do sindicato, mas algo a mais, elementos relacionados a uma espécie de “capital moral”.

3.2.1 Centro Musical do Rio de Janeiro: posse da nova administração (1934)

A referência da participação de Luiz Americano como membro da diretoria do Centro Musical do Rio de Janeiro, além de reforçar a ideia de analisarmos a campo musical como uma expressão inserida no jogo de poder em aspecto amplo, traz ao interior de nossa análise a captura de sentidos imprescindíveis à relação de diferentes aspectos outrora desconhecidos, ou mesmo desprezados, na trajetória de nosso personagem em relação à sua participação junto à história do sindicalismo brasileiro.

Figura 11 - Notícia da posse das novas lideranças do Centro Musical do RJ em O Jornal, 1934.



Fonte: Centro Musical do Rio de Janeiro: posse da nova administração. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 3 de Janeiro de 1934, p. 11.

O Jornal do dia 3 de janeiro de 1934 trazia em destaque a notícia da posse das novas lideranças do Sindicato dos Músicos. Na reportagem, em complemento à imagem publicada, há um texto que trazia a relação nominal da nova diretoria empossada, em conjunto com as respectivas funções do referido mandato:

Em assembleia geral hontem realizada na sede da federação do trabalho, as doze horas, foi dada posse à administração deste sindicato, eleita para orientar-lhe a acção durante o corrente exercício, a saber: Presidente, Nelson da Silveira Cintra, Vice-presidente, Maestrina Joanídia Sodré⁷⁹, 1º secretário Sebastião Pimentel, 2º secretário Carlos Noli Filho, 1º tesoureiro Helmut Straube, superintendente do trabalho, Joaquim da Fonseca, zelador bibliotecário, Henrique Martins, Inspetores: Agostinho Goethe de Souza porto, Júlio Nelson de Vasconcellos, Carlos de Almeida Oliveira, e **Luiz Americano Rego**. (Centro Musical do Rio de Janeiro: posse da nova administração. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 3 de Janeiro de 1934, p. 11, grifo nosso)

O conjunto - matéria, fotografia, tipo de destaque e texto -, de certa forma, nos adianta uma impressão da importância do evento como um todo. Retrato da instituição sindical e seu espaço em interação com a esfera pública, todavia, a dinâmica revelada a partir da lente posta especificamente sobre a respectiva ata de posse, outra “testemunha” daquele acontecimento, nos oferece ainda mais informações traduzidas por nuances, diferenciadas nesse momento por um relato orgânico, interno, intrínseco aos sentimentos provocados pela ocasião.

⁷⁹ Tornou-se a primeira mulher a dirigir a Escola Nacional de Música, assim como a primeira a compor a diretoria desse sindicato.

Tratou-se de uma cerimônia relativamente curta, realizada em sua totalidade em 1 hora e 50 minutos. Embora noticiado que tenha ocorrido no terceiro dia do mês, sua efetiva realização deu-se precisamente no segundo dia de janeiro de 1934. Uma gestão empossada na sede da Federação do Trabalho, localizada na Rua da Constituição, nº 06 sobrado, contando com um representante do Ministro do Trabalho, Sr. Custódio Pedroso, e dirigentes de outros sindicatos.

Algumas ausências foram registradas. A mais significativa referente ao presidente sucedido, Prof. Nicanor Tercino do Nascimento, que enviou carta, lida na assembleia, justificando sua falta por motivos de doença e autorizando o Prof. Guilherme Agostinho Pereira (Vice-presidente sucedido) a dar posse para a nova diretoria⁸⁰. De modo geral, a cerimônia seguiu um curso protocolar com pedidos de reconhecimentos aos antigos gestores e abertura para outros registros que enaltecem o momento em retórica de esperança.

O discurso inicial do presidente empossado foi registrado na ata como de “brilhante improviso”, cuja síntese reproduzia a ideia de que a necessidade da classe seria prioridade em seu programa. Todavia, o registro resguarda um aspecto que julgamos como o ponto alto de sua peculiaridade, pois é possível observar que o documento do Centro Musical preserva uma dinâmica de diferentes tipos de manifestação (falas, discursos, voto de louvor), cujas intenções se transformam em redundantes simbolismos. Em destaque, a referência sobre a fala de apresentação protagonizada pelo primeiro membro feminino da instituição, a maestrina Joanídia.

Seu discurso realinha a atmosfera protocolar e bajuladora oferecida pela tônica dos escritos até aquele momento, transformando aquilo que visualizamos ter sido um ponto de sofisticação para todos os presentes. No entanto, os elogios e adjetivos anteriores não foram utilizados na mesma proporção à fala de Joanídia Sodré, tampouco a escrituração revela textualmente a extensão completa de sua fala (isso se de fato todo discurso foi declamado, embora também não se possa afirmar que, de fato, ele não ocorreu em sua totalidade). Trata-se da citação de La Fontaine que reavemos na íntegra a fim de buscarmos dimensionar aquele momento:

⁸⁰ Sem justificativa relatada, o 2º tesoureiro eleito, Guilherme Motto, também enviou carta recusando-se a assumir o cargo.

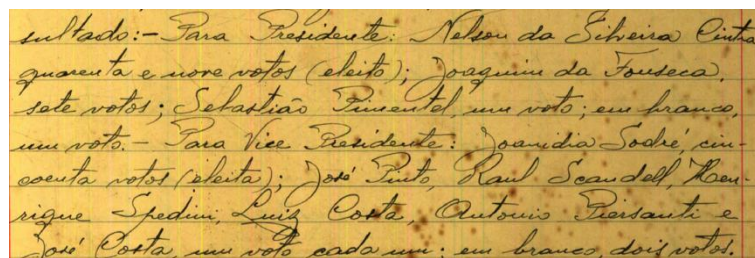
O velho e seus filhos Um velho, às portas da morte, Tomou um molho de varas, E a seus filhos, joias caras, Falou-lhes por esta sorte: «Tendes forças a faltar; E a todos quero influir Para estas varas partir Sem o molho desatar.» Cheio de resolução, Tomou o molho o mais velho; Vergou-o sobre o joelho, Mas viu que lidava em vão. O mais novo, pulso forte, Entra na empresa, arrojado; Sua por um bom bocado, E o molho da mesma sorte! Todos eles, um por um, Fizeram gemer o solho; Mas não foi partir o molho Para as barbas de nenhum. O velho, com placidez Logo o molho desatando, E as varas todas quebrando, Cada uma por sua vez, O seu exemplo reforça Com sentença de áureos brilhos: Sede unidos, caros filhos, A união faz a força. (Braga, 2021 p. 338)

Por inferência, consideramos que Joanídia Sodré fez uso do recurso textual completo, pois, apenas dessa forma, o sentido geral de sua fala seria atrelado ao contexto, sob efeito reforçador de união capturado pelo escrevente desta ata, como observado a seguir:

Levantou-se, então a ilustríssima Joanídia Sodré, para em belos e eloquentes termos, agradecer sua elevação a Vice-presidência do centro, aproveitando o ensejo para concitar a todos a se unirem fortemente em torno do sindicato lembrando, muito a propósito, a fábula das varas, que uma a uma são fáceis de partir, mas que reunidas em feixe, resistem e só com dificuldade se quebrão (Sic) (Atas de Assembleias Gerais do Centro Musical do RJ, 1922 a 1936, p. 18)

Na análise dos documentos sindicais que elegeram a diretoria para gestão de 1934, confirmamos o capital político que sustentou a vitória do presidente e da vice-presidente. Os registros da ata de eleição em dezembro de 1933 esclarecem que o modelo aplicado para votação direcionava o pleito para que se elegeisse individualmente um indivíduo para cada cargo. Ou seja, as chapas não se apresentavam de forma completa com nomes pré-indicados em cada função, mas sim eram compostas pelos mais votados em cada cargo dentre aqueles que se dispuseram a concorrer.

Figura 12 - Trecho Ata de Assembleia Geral e Extraordinária do Centro Musical do RJ



Resultado: - Para Presidente: Nelson da Silveira Couto, quarenta e nove votos (eleito); Joaquim da Fonseca, sete votos; Sebastião Pinheiro, um voto; em branco, um voto. - Para Vice-Presidente: Joanídia Sodré, cinquenta votos (eleita); José Pinto, Raul Scardell, Henrique Spedini, Luiz Costa, Antônio Pisanti e José Costa, um voto cada um; em branco, dois votos.

Fonte: Ata de Assembleia Geral e Extraordinária do Centro Musical do RJ, 1922 a 1936, p. 180. Arquivo do Sindicato do Rio de Janeiro (SindMusi), 2024

No caso da vice-presidência, por exemplo, a maestrina Joanídia Sodré superou expressivamente seus oponentes de disputa, como podemos observar a partir da 4ª linha do excerto acima, em que consta a confirmação da sua condição de eleita com 50 votos, desbancando outros seis candidatos que obtiveram apenas 01 voto cada.

Se repetirmos a métrica, supondo o uso de capital político para explicar a eleição de associados, incluímos por esse recurso a validação do nome de Luiz Americano, outro sindicalizado que carregou consigo um número expressivo de indicações, considerando que nosso personagem obteve 56 votos dos 60 possíveis com base no quantitativo divulgado pela diretoria da mesa no momento da abertura dos trabalhos em 26 de dezembro de 1933.

As prerrogativas da gestão estadual do Sindicato dos Músicos em 1934, as quais podem ser percebidas em suas atas, projetam aspectos importantes que ajudam na percepção do momento político, assim como as potencialidades e vulnerabilidades da classe dos músicos naquela década.

Nesse ponto específico, o olhar sobre a trajetória de Luiz Americano prescinde também do entendimento de sua configuração em relação à classe à qual pertencia e que decididamente colocou-se à disposição para contribuir. Sobretudo, passaremos então a analisar essa macro conjuntura buscando compreender os desafios e anseios em termos de “categoria” de trabalhadores, para, assim, buscarmos individualizá-los na vida e carreira de Americano.

Para tanto, entendemos que a narrativa extraída desses documentos nos leva, como dito que faríamos, a considerar algumas características específicas de sua escrituração, pois julgamos influenciar diretamente no nível de reconhecimento das prioridades dadas, dos atores envolvidos e principalmente, a forma com que o Sindicato decidia encaminhar suas demandas às soluções naquele contexto histórico. Dentre as características gerais observadas, destacamos três pontos flexionados ao melhor entendimento daquele momento sindical.

O primeiro ponto diz respeito ao fato de que algumas dessas atas foram aprovadas em sessão especial, com data posterior às reuniões, em sua maioria entre os meses de novembro e dezembro. Isso é possível demonstrar a partir da exemplificação oferecida pelo registro de assembleia extraordinária realizada em 4 de maio de 1934, mas aprovada apenas em 30 de novembro do mesmo ano, quando direcionamos nosso olhar para abertura e encerramento do documento.

Figura 13 - Folha de Ata de Assembleia Comemorativa do aniversário do Centro Musical do Rio de Janeiro, de 1934

Ata da Assembleia comemorativa do 25º aniversário da fundação do Centro Musical do Rio de Janeiro.

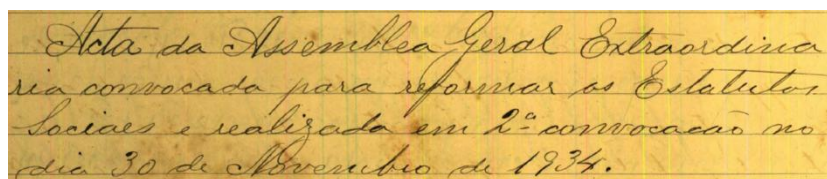
Os quatro dias do mês de Maio do anno de mil e novecentos e trinta e quatro, presente na sede do Centro Musical do Rio de Janeiro a sua Direção numero um e mais segundo andar, os membros da Administração do referido syndicato, encabeçado numero de associados, pessoas ligadas especialmente com unidades, por não iniciadas as solennidades comemorativas da data da fundação da sociedade, a começar pela realização da assembleia geral convocada para esse fim. Aberta a sessão as treze horas, passou a presidência, por indicação do Senhor Affonso da Silva e Brito, o Senhor Antonio Elias Brito da, presidente do syndicato dos músicos de Belfon do Pará, que convidou para secretarios os Senhores Firmiano Oliveira e Antonio Fernandes Farias. Leida a acta da installação do Centro Musical do Rio de Janeiro, a que foi lida na sessão de Belfon e officios e da qual constam as assignaturas dos socios iniciadores, fizeram uso da palavra, proferindo palavras de acção allusivas ao acto commemorativo e ao desenvolvimento e finalidade do syndicato os Senhores Affonso da Silva e Brito, Antonio Elias Brito da, Affonso T. do Nascimento, J. Thomaz e outros, e que fizeram as constantes applausos da assembleia. Como ninguém mais quizesse fazer uso da palavra a resolução o Senhor Presidente passou a sessão, fazendo-o ás dez e seis horas, quando entao os socios se reuniram para o salão de recito onde teve inicio o desenvolvimento da segunda parte do programma da festa. Nada mais ocorreu digno de menção, na qual foi lida a seguinte acta, sob a presidência do Senhor Firmiano Oliveira, um dos secretarios da mesa que a subscreeve.

Firmiano Oliveira 1º secretario
 Approvada em sessão do dia 30 de novembro de 1934.
 Francisco da Costa Campos, presidente
 Christino Pereira 2º secretario

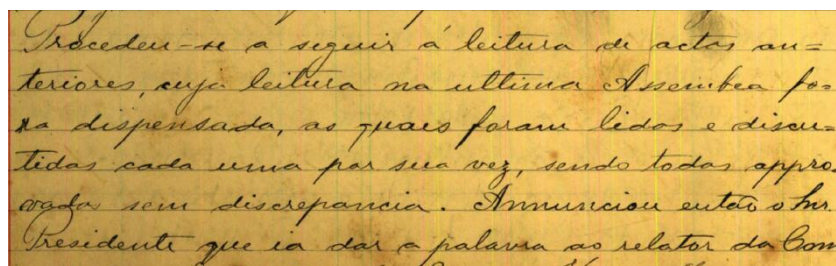
Fonte: Livro Ata de Assembleia Geral, de 1922 a 1936, p. 188. Arquivo do Sindicato do Rio de Janeiro (SindMusi) 2024

Na sequência das imagens, selecionamos trecho do registro da reunião que, dentre outros assuntos, pautou a aprovação de atas anteriores, sendo essa mesma mais um exemplo dessa prática, considerando que foi realizada em 30 de novembro de 1934, mas sendo aprovada em 6 de dezembro daquele mesmo ano. Não encontramos registros de argumentos que indiquem a razão, ou de alguma forma legitimação, dessa prática de escrituração *a posteriori*. Podemos, no entanto, inferir que se tratava de formato socialmente aceito e que não prescindia de nenhuma regra específica para sua manutenção ou crítica.

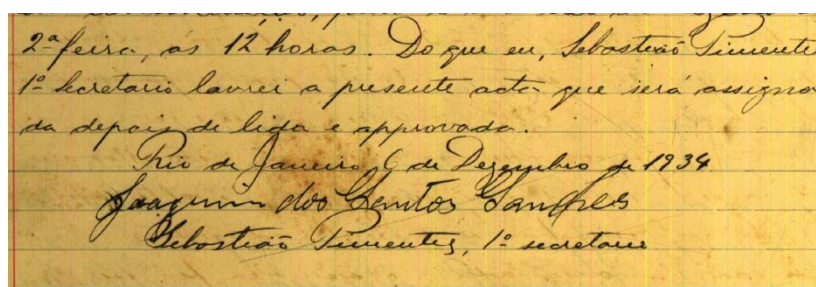
Figura 14 - Trechos de Ata de Assembleias Gerais do Centro Musical do Rio de Janeiro, 1922 a 1936, p. 196; 197)



Ata da Assembleia Geral Extraordinária convocada para reformar os Estatutos Sociais e realizada em 2ª convocação no dia 30 de Novembro de 1934.



Precedem-se a seguir a leitura de atas anteriores, cuja leitura na ultima Assembleia foi dispensada, as quais foram lidas e discutidas cada uma por sua vez, sendo todas aprovadas sem discrepancia. Annunciou entao o Sr. Presidente que ia dar a palavra ao relator da Com.



2ª feira, as 12 horas. De que eu, Sebastião Timentes, 1º secretario lavrei a presente ata, que sera assignada depois de lida e approvada.
Rio de Janeiro, 1 de Dezembro de 1934
Joaquim dos Santos Santos
Sebastião Timentes, 1º secretario

Fonte: Livros Ata de Assembleias do Centro Musical do Rio de Janeiro, 1922 a 1936, p. 196-197. Arquivo do Sindicato do Rio de Janeiro (SindMusi), 2024

O segundo ponto refere-se ao modo em que as sessões eram encerradas, contendo usualmente apenas as assinaturas daqueles que pertenciam à diretoria (presidente e secretários), fazendo uso da função representativa de todos os presentes. Embora em algumas reuniões haja menção de uma lista de sócios e o respectivo quantitativo presente, essa relação nominal não aparece na escrituração final das atas no período de nossa análise, ou seja, nas que se relacionam à gestão de 1934.

O terceiro ponto está relacionado à própria estrutura do texto, no qual podemos notar uma tendência de expressão resumida dos acontecimentos. Há uma preocupação no registro de elogios antecedendo o conteúdo a ser descrito, o que encontramos de maneira usual nos principais suportes comunicativos (Locuções, Artigos, reportagens, propagandas). Contudo, no caso das atas, a informação central em sua maioria é trazida como síntese daquilo que foi discutido, dos debates existentes e da conclusão a que a assembleia encaminhou.

A relevância da estrutura sintética com que as atas foram escritas, em nosso entender, dialoga diretamente com o aquilo que poderia ser revelado em relação à participação de Luiz Americano no sindicato. Todavia, seu nome não aparece em nenhuma anotação das atas no período apurado, entre dezembro de 1933 e dezembro de 1934. Nossa ressalva então recai exatamente na tentativa de apurar o máximo de possibilidades dadas ao nosso personagem, juntando as informações apuradas com base no contexto dos eventos, considerando que as informações de conjuntura não excluem a noção de sua participação, a partir dos argumentos seguintes:

Americano foi eleito com maioria absoluta dos votos válidos naquele 26 de dezembro de 1933, fato que nos faz investir na narrativa de que ele já era visto em notoriedade, e, portanto, gozava de certo prestígio profissional, o que provavelmente se refletiu entre seus pares naquele momento. Um outro fator se apoia na leitura mais atenta das pautas do sindicato, cujo conteúdo nos deteremos na sequência, mas que de um modo geral denotam os esforços do sindicato em temas como fiscalização, ensino de música profissionalizante, previdência e representações interinstitucionais firmadas por meio de comissões, que embora não estejam sobre registro nominal de seus integrantes, estão constantemente referenciadas nos documentos daquela gestão.

Figura 15 - Atuação de Luiz Americano no setor privado enquanto sindicalista

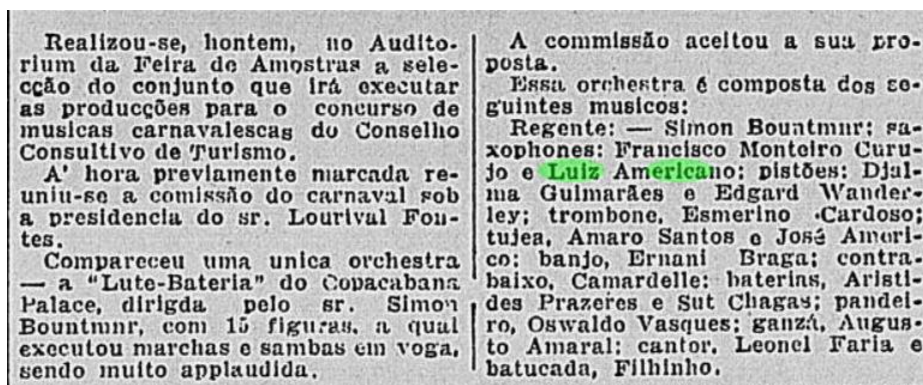


Fonte: A estação dos programmas diferentes. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 30 mai. 1934,

Nesse sentido, a lógica que buscamos aplicar defende o argumento que Luiz Americano não apenas reconhece como se utiliza do sindicato como espaço de *agência* e poder somado à sua notoriedade. Esta última pode ser vista muitas vezes por seus contratos de exclusividade, a exemplo de sua participação na PR3 de 1934, e, como indicado em sua classe, objetivada no quantitativo de votos que o elegeram, robustecendo a noção tácita de articulações desempenhadas diretamente por ele no contexto das disputas e posicionamentos sindicais.

Com base nas fontes acessadas, não há como distinguir ou sistematizar a grandeza dessas articulações, ou seja, definir qual demandava em qual, nos diferentes espaços que Americano tinha como trânsito. Todavia, há registros que demonstram a abrangência aplicada em espaços políticos públicos e privados.

Figura 16 - Destaque para contratação exclusiva de Luiz Americano



Fonte: Carnaval. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 9 jan. 1934 p. 10

A indicação da reportagem acima, de janeiro de 1934, denota a noção de nossa afirmação, quando, a poucos dias de sua nomeação, Luiz Americano é noticiado como artista de uma atração do carnaval carioca organizada por uma comissão do conselho de turismo do Distrito Federal. Prova que seu nome e serviços circulavam em diferentes campos, todos relacionados com considerável grau de influência e poder, principalmente quando em contraste com as análises das pautas sindicais, que nos fazem considerar que este não era um “lugar comum” na realidade profissional da maioria dos músicos cariocas, dadas as inúmeras preocupações, sobre a precariedade de suas carreiras e falta de previdência, trazidas pela categoria ao sindicato.

Em direto diálogo com as condições de trabalho dos musicistas durante o período da denominada “era Vargas”, a pesquisa “Perfil dos músicos profissionais do

Rio de Janeiro (1943-1945) – um estudo exploratório”, de Anne Meyer, adentra as condições objetivas e nos ajuda a pormenorizar aspectos que são registrados de forma superficial nas atas do Centro Musical. Meyer (2024) dá o “tom” para o entendimento social e orgânico de quem pretendia ganhar a vida com música nesse recorte temporal.

Seguindo seus argumentos, compreendemos que a memória recente de dissolução das relações de ordem escravocrata requereram da nova república um novo modelo social. A questão é que o projeto de poder de Vargas percebe a centralidade do trabalho na perspectiva liberal de modernização e desenvolvimento, elegendo-o como prioridade, demonstração que ofereceu um mote para que essa “reconstrução” fosse realizada a partir das relações trabalhistas. Uma (re) pactualização histórica na qual o “bom” indivíduo dessa sociedade seria aquele quem amasse, antes de tudo, o trabalho.

Todavia, as questões do trabalho nessa nova ordem, segundo Meyer, também esbarram em aspectos considerados dissidentes, requerendo a necessidade de disciplinar condutas,

[...] buscando solução para questões laborais básicas como a jornada de trabalho excessiva, a jornada noturna, a baixa remuneração, o trabalho feminino e infantil, a invalidez laboral por acidentes de trabalho ou velhice. Muitos desses conflitos se deram através da realização de greves, que teriam por modelo formas de ação mais vigorosas inspiradas no anarquismo revolucionário em ascensão como força organizadora do movimento operário nacional. Às insurgências operárias crescentes se somavam temores de que ideais comunistas propagados pela Revolução Russa pudessem se firmar junto às classes trabalhadoras. Tal conjuntura situou o florescimento de um movimento nacionalista combatente que desse cabo de males que pudessem prejudicar o desenvolvimento do país. (Meyer, 2024, p. 4)

Percebemos que este foi um momento de grandes embates, pois, ao mesmo tempo em que era avaliado o projeto de desenvolvimento nacional via estruturação do mundo do trabalho, os valores internacionais dessa disputa se instalavam em conjunto.

Sobretudo, mesmo considerando os inúmeros aspectos que envolvem um estudo específico sobre a história sindical brasileira, recortamos para nossos objetivos aquilo que consideramos na pesquisa de Meyer os pontos cruciais para ilustrar as aspirações do músico em 1934, refletidas sob a necessidade da sua representação.

[...] o Estado varguista atuou na organização formal do campo trabalhista. Logo no primeiro mês da gestão de Vargas, foi criado o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, que tinha por encargo “o estudo e despacho de todos os assuntos relativos” ao tema (Decreto nº 19.433/1930). No ano seguinte, o Decreto 19.770/1931 regula a representação sindical. (Meyer, 2024, p. 4)

Entendemos que o sentimento projetado pela estrutura formal do trabalho, em especial, a partir do decreto de 1930, não apenas assimila a regularização de profissionais para o mercado de trabalho e consequente condição de sustento, mas subordina sua cidadania às tais condições sociais, regulamentadas, fiscalizadas, mediadas, controladas.

A construção da narrativa “Luiz Americano sindicalista” é estabelecida a partir das documentações históricas, constituindo um ponto de observação ímpar. Em especial, consideramos que lhe confere uma perspectiva de atuação na articulação política de seu tempo, noção que nos concede um acesso importante ao processo historiográfico, considerando que os documentos registraram as intenções dos interessados nos assuntos pertinentes às suas respectivas atuações e sobrevivências.

Embora não sustentemos defesa sobre a hierarquia de fontes, o estudo das atas, reportagens, as demais pesquisas e comparações com a estrutura legislativa trazida pela história do sindicalismo brasileiro, representam no contexto dessa pesquisa um diferencial significativo, pois ampliam as perspectivas sobre a trajetória do nosso personagem, normalmente encontrada apenas nos materiais produzidos pelos veículos de imprensa, tanto no passado quanto em tempos atuais.

De forma geral, a maneira comum que o público percebe Luiz Americano se dá desde suas apresentações, até os dias atuais, por uma expectativa de “glamour”, ou seja, como se sua trajetória estivesse sempre inerte numa órbita externa às condições sociais e objetivas de seu tempo.

Essa posição compõe em certa medida uma narrativa favorável à idealização de um sujeito sempre “exemplar” por estar alinhado aos valores do modo de vida coerente ao projeto político de seu tempo. Uma construção elaborada por inúmeras notas, matérias de revistas especializadas e diversos tipos de programas de rádio,

que em conjunto realizam uma deformação⁸¹ capaz de desviar a luz para uma ampla percepção de seu tempo.

3.3 O EMPREGO DA ARTE PELOS INTELECTUAIS NA CONSOLIDAÇÃO DO ESTADO NOVO: PANORAMAS DE LEGITIMAÇÃO A PARTIR DE REVISTAS DA DÉCADA DE 1940

A respeito do lugar social ocupado pela classe artística de modo geral, podemos afirmar que ela atinge uma importância própria e intimamente embaralhada à História da República, ligada à última pelo que compreendemos pertencer àquilo que temos apresentado como um conjunto de valores civilizatórios⁸². Esse termo é utilizado por Márcia Regina Romeiro Chuva (2017) indicando ser um estratagema recorrente tanto na Primeira quanto na Segunda República, por meio do desenvolvimento de suas políticas.

Nesse contexto, o recorte temporal estipulado para o estudo da trajetória de Luiz Americano é um verdadeiro convite para aproximação crítica dos eventos que articulam a cultura e o Estado, pois espelham diversos de seus diferentes usos e propósitos naquela sociedade, especialmente em relação aos modelos de sociabilidades no formato republicano em curso.

Analisando especificamente os acontecimentos correlatos entre o final da década de 1930 e a primeira metade da década de 1940, chamamos atenção sobre a pertinência do texto de Luiz Otávio R.C. Braga, *“A arte e a música popular no Estado Novo”*, fruto de sua apresentação comemorativa aos 10 anos do Memorial de Getúlio Vargas⁸³ no Rio de Janeiro. Sua escrita oportuniza correlacionarmos os movimentos sócio-históricos ao que estamos considerando como o auge da carreira de Luiz Americano e, dessa forma, revisitarmos os vestígios de que nosso personagem foi de fato uma personalidade do tipo “desejada” no campo da música ao projeto ideológico do Estado Novo.

⁸¹ A questão sobre o entendimento da arte como instrumento de distorção será abordada em seção sobre as contribuições de seus intelectuais do Estado Novo e seus conceitos sobre cultura.

⁸² Fazemos referência ao termo mencionado e que constitui o corpo do debate no conjunto da obra: CHUVA, Márcia Regina Romeiro. **Os arquitetos da memória**: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017.

⁸³ O espaço cultural está localizado no subsolo da praça Luís de Camões, no bairro da Glória, e foi construído pelo poder executivo municipal Fluminense em referência aos 50 anos de morte do político.

Todavia, é oportuno expressar que, ao utilizarmos o termo “desejado”, fazemos referência a um contexto em que a busca por um modelo social “adequado” fazia parte das formulações civilizatórias confabuladas pelos expoentes intelectuais, sobretudo, ofertando a noção de que o molde ideológico dessa classe intelectual dominante atuou a partir de múltiplas estratégias sobre a arte, extraíndo dela os valores de uma “brasilidade adequada” ao momento político vivenciado.

Não se trata, até o momento, de uma demonstração direta e tampouco uma afirmação em que seja possível determinar o grau de aproximação de Luiz Americano fora do âmbito profissional, ou seja, dotada de uma intencionalidade subjetiva. Todavia, podemos confirmar que o padrão de suas apresentações, contratos e funções assumidas nessa década estão circunscritos na cena cultural carioca em disposição semelhante às ideologias praticadas, assim como as associações profissionais (parcerias) que davam efeito conjunto aos valores caros ao Estado Novo.

Quando retomamos o estudo de Braga (2014), percebemos que a disposição da carreira nessa década foi de certa forma a resultante de uma engendrada forma de comunicação política dissimulada pela intervenção de intelectuais no campo artístico. É nessa direção que compreendemos melhor a atenção inicial com os intelectuais analisados pelo autor como uma chave interpretativa para o Estado Novo, conferindo uma perspectiva, em certa medida de bastidores, sobre a compreensão do uso do poder da cultura⁸⁴ em favor dos interesses do Estado Nacional e a sustentação de suas pretensões de governo a partir de sua manipulação. *“Dir-se-ia, há o risco na arte e isto parece ter sido reconhecido pelos ideólogos da ditadura Vargas e mais adiante pela ditadura militar de 1964. Reconhece-se a ação transformadora da arte. Aceitá-la é outra coisa”* (Braga, 2014, p. 1). A reunião desses “detalhes” deixa manifesto a interpretação estratégica que Getúlio Vargas realizou junto ao campo da arte.

Outra questão sobre que a leitura de Braga (2014) nos faz repensar consiste no auxílio que essas interpretações oferecem em relação à reorientação de uma visão muito identificada pelas classes populares, que compactua a visão de que governos – mesmo sem cumprir o requisito de legitimidade, como demonstrou ser a

⁸⁴ A arte, segundo Braga (2014), era interpretada pelo Estado Novo em simetria a crítica exposta da obra *A República* de Platão, ou seja, uma superestrutura capaz de distorcer, confundir a verdade e foi nesse sentido que seus intelectuais se dedicaram em utilizá-la.

experiência de Vargas com o Estado Novo – dispunham apenas de sua face assistencialista, tratando-o como condiz a alcunha de “pai dos pobres”. Esse é uma memória enraizada no inconsciente coletivo de forma tão expressiva que causa efeitos ainda atualmente, a exemplo do icônico dia do trabalhador em primeiro de maio, escolhido há mais de 80 anos com dia da promulgação do salário-mínimo⁸⁵

Mais uma vez a população proletária desta capital se congregou, com o pretexto de comemorar o 1º de maio, festa do trabalho, para prestar ao chefe do governo, presidente Getúlio Vargas, a quem o trabalhador nacional tanto deve, uma homenagem coletiva. A concentração trabalhista se realizou no estádio desportivo do Vasco da Gama, aproveitando o ensejo para pôr em vigor o Decreto Lei que institui o Salário Mínimo para os operários em todo território nacional. (Instituído o Salário Mínimo no Brasil. **O Malho**, VI, Ed. 5, 1940, p. 30-31)

Como visto, o título de “pai dos pobres” não foi a ele outorgado sem motivo; entretanto, cabe nele a maior evidência dessa dualidade expressa pelo projeto político de Getúlio desde o golpe de 1930, pois, em se tratando de tese específica do trabalhismo urbano brasileiro, enxergamos no governo provisório o responsável por conduzir diretrizes arrojadas em relação à regulamentação de medidas reformistas de grande impacto – a exemplo da lei de férias, regulamentação do trabalho de menores e feminino, além da jornada de trabalho de oito horas, assim como matérias que englobam salários, pensões e aposentadorias, itens que o consagraram na história política brasileira de forma irreversível. Em contrapartida:

[...] reprimiu qualquer esforço de organização dos trabalhadores fora do controle do Estado - sufocou, com particular violência a atuação dos comunistas. Para completar, liquidou com o sindicalismo autônomo, enquadrando os sindicatos como órgãos de colaboração com o Estado e excluiu o acesso dos trabalhadores rurais aos benefícios da legislação protetora do trabalho” (Schwarcz; Starling, 2018, p. 362.)

Essa associação, realizada a partir da ideia de que a classe trabalhadora seria eternamente “devedora” à pessoa de Getúlio, foi tão eficaz que alimenta até hoje o senso comum, construindo uma memória vinculante da classe trabalhadora à sua identificação de “pai dos pobres”, o que desencadeia um efeito dissimulador em

⁸⁵ Segundo Bruno Brasil (2020) “[...] O salário-mínimo já vinha se anunciando na década de 1930, regulamentado em uma lei em 1936 e em um decreto-lei, em 1938. Sempre sob Vargas, apelidado depois, não à toa, de “pai dos pobres”, pela implementação de uma abrangente política de direitos sociais e trabalhistas, na qual o salário-mínimo estava incluído [...]” Ver: BRASIL, Bruno. Há 80 anos, Getúlio Vargas criava o salário-mínimo. BIBLIOTECA NACIONAL, 1 mai. 2020. Disponível em: <<https://antigo.bn.gov.br/acontece/noticias/2020/05/ha-80-anos-getulio-vargas-criava-salario-minimo>>. Acesso em 27/12/24.

relação ao demais vestígios históricos que aferem os movimentos políticos “orquestrados”⁸⁶, demonstrando apenas uma visão parcial em relação ao todo que de fato representou as ações políticas sob sua liderança e junto a atuação dos intelectuais naquele período.

O diálogo construído por Braga (2014) ilumina ainda a relação entre o projeto de Vargas e a arquitetura de intelectuais incorporada. Com isso, nos convida a pensarmos sobre as diferentes camadas desse processo político de poder que se revelou sofisticado e complexo a partir de sua chegada na chefia do governo federal ainda em 1934 e tudo que soube fazer para que a situação “provisória” e “interina” fosse prolongada cada vez mais. Vargas convergi esforços para o alcance de duas premissas essenciais a qualquer investida ditatorial: as condições políticas favoráveis, que requereram no Brasil a contínua instabilidade social, e a legitimidade legal e ideológica, com as garantias beligerantes dos altos quadros militares.

É de nosso interesse ressaltar que, mesmo antes de o Estado Novo ser efetivado na história brasileira⁸⁷, havia inserções da música urbana que podemos considerar como precursoras daquelas observadas sob a condição ditatorial que foi implantada, indicando dessa forma uma relação longa entre o campo cultural/musical sendo utilizada, por exemplo, de forma partidária junto ao cenário de disputa de poder.

Como exemplo, direcionamos a observação para a produção sonora de Sinhô⁸⁸ em 1930, em favor da candidatura de Júlio Prestes, epicentro das distensões no arranjo político pelo qual as elites brasileiras estavam acostumadas.

Eu ouço falar

⁸⁶ Márcia Chuva, apoiada em Nicolau Sevcenko, recorta já na década de 1920 a postura do então presidente de São Paulo, Washington Luiz, de realizar aparições e eventos políticos demarcados por símbolos, organização específica e presença de autoridades de grande vulto. Modelo amplamente replicado por Getúlio. [...] a mais notável dessas festividades é o dia da bandeira, celebrado numa cerimônia à noite (Sevcenko, 1993, apud Chuva, 2017, p. 85).

⁸⁷ Em termos do entendimento sobre *modus operandi* do sistema político implantado por Vargas, indicamos a discussão realizada por Waldir José Rampinelli sobre a expressão “*saber durar*” lema da ditadura lusitana (1933 a 1974), nos fazendo admitir semelhanças, para além do uso do mesmo termo “Estado Novo” nos respectivos planos de governo. ver: RAMPINELLO, Waldir José. Salazar: uma longa ditadura derrotada pelo colonialismo. **Lutas Sociais**, São Paulo, vol.18, n. 32, p.119-132, jan./jun. 2014.

⁸⁸ Sinhô, apelido de José Barbosa da Silva, nasceu em 8 de setembro de 1888 na cidade do Rio de Janeiro. Suas primeiras atividades musicais estão ligadas ao carnaval. Também reivindicou participação na criação do primeiro samba de sucesso popular, “Pelo telefone”. Embora a autoria oficial da composição seja atribuída a Ernesto dos Santos, o “Donga”, (1890-1974) e Mauro de Almeida (1882-1956). Disponível em: <<https://musicabrasilis.org.br/temas/sinho-o-rei-do-samba>> Acesso em 24 nov. 2024.

Eu ouço falar
Que, para nosso bem
Jesus já designou
Que seu Julinho é quem vem

Deve vir esse caboclo
Pra matar minha saudade
Para o rico ser leal
No coração da humanidade

Essa vitória que anda aí
De que vem para ganhar vintém
Ele não precisa disso
Nem de aproveitar também

Eu não quero que esse samba
vá contrariar alguém
o caboclo é da fuzarca
e só trabalha para o bem
(Eu Ouço Falar, José Barbosa da Silva (Sinhô), 1929)

Sinhô atuava como um compositor já consolidado junto à classe popular daquele período e sua música confirma a mistura dos ingredientes que estiveram intimamente ligados ao modelo civilizatório na década seguinte: a Cultura e o aparelhamento do Estado.

Percebemos que na primeira estrofe da canção se apresentam dois elementos que julgamos disporem de forte apelo: o primeiro, fazendo menção a Jesus que, somado à tradição e influência religiosa católica do início da República, também sugere notas de “revelação” de apoio divino, uma mensagem direta “dos céus” sobre a escolha “correta” para a política brasileira, chamando atenção de diferentes setores da sociedade; e o segundo, realizando menção direta ao “Julinho”, optando pelo tratamento no diminutivo, que denota um claro indicativo de intimidade, afeto e predileção “dos céus” aos homens.

A tendência dessa “proximidade” foi estrategicamente utilizada nas décadas subsequentes, em que a função dos intelectuais que destacamos inicialmente foi fundamental, quando “[...] o Estado tomou para si a criação de aparatos culturais próprios destinados a produzir e a difundir sua concepção de mundo [...]” (Braga, 2014, p. 1).

A função desses intelectuais, sejam tradicionais ou orgânicos⁸⁹ (forma como concebemos a classe de músicos para essa análise nesse período), foi segundo

⁸⁹ Os termos *orgânicos* e *tradicional* utilizados estão diretamente conectados às formulações do filósofo marxista Antonio Gramsci, que embora não componha o quadro referencial de análise dessa pesquisa, traduz com precisão aquilo que queremos comunicar por essa utilização, ao considerarmos

Braga (2014), essencial à criação dos espaços de mediação e difusão dos valores políticos oxigenadores aos projetos do Estado Novo⁹⁰.

Nesse universo, a música popular urbana vivia por assim dizer um “ponto de virada” impulsionada pelo apoio do aparelhamento intelectual “oficial” do Estado, o que, sob nossa avaliação, serviu para busca de uma conformação “civilizada” pela ideologia e estética adequadas ao modelo da nova República.

Seguindo nessa direção, a formação intelectual a partir da conformação ideológica do Estado Novo, destacamos uma engrenagem que nos sugere ter sido fundamental nesse processo: o controle de dois importantes periódicos, as revistas *Cultura Política*⁹¹ e *Ciência Política*, editadas entre 1941 e 1945, que na prática fizeram com que o Estado ficasse ainda mais abrangente, tomando para si “a criação de aparatos culturais próprios, destinados a produzir e a difundir sua concepção de mundo [...]” (Braga, 2014, p. 1).

Nessa perspectiva, a imprensa revelou-se como um grande poder, recebendo o apoio de órgãos específicos, criados para garantir exatamente esse controle e essa reprodução dos valores defendidos pela classe política no poder. Representativamente a essa condição de força se inscreve a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), responsável pela radiodifusão, cinema, teatro, turismo e, o que consideramos a cereja do bolo, a imprensa.

Braga (2014) denomina a influência da imprensa como o quarto poder e, a partir dessa afirmação, inferimos que foi dada porque, mesmo que considerássemos igualmente importantes as expressões advindas do rádio, do cinema e da música como contribuições autônomas e de igual “peso” representativo, a imprensa como

como *intelectuais tradicionais* aqueles que aparentam independência das estruturas de classe, como se “neutros” e “autônomos” na sociedade. Atuam como professores, filósofos, artistas, escritores e cientistas, servidos de uma percepção social como se fossem “herdeiros” de uma tradição de pensamento e produção intelectual, e respectivamente *intelectuais orgânicos*, aqueles que emergem de uma classe social específica e atuam como representantes e articuladores de seus interesses. Eles não se limitam às profissões intelectuais tradicionais, mas podem incluir líderes sindicais, organizadores de movimentos sociais, ou mesmo profissionais que promovem os valores e a visão de mundo de sua classe.

⁹⁰ É admissível compreendermos que esses valores políticos foram potencializados pela ditadura iniciada a partir de 10 de novembro de 1937. Todavia, não destoavam das propostas fundamentais presentes desde a denominada aliança liberal, que ascendeu Getúlio ao comando da Federação. “A coalizão oposicionista utilizava o termo “liberal” para sublinhar a pretensão de introduzir na vida pública nacional um modo novo de pensar o Brasil, intimamente associado à emergência de um programa de modernização do país” (Schwarcz; Starling, 2018, p. 354).

⁹¹ Sua primeira impressão foi realizada em março de 1941, configurada numa edição cuja pauta estruturou-se em dois eixos: 1. A evolução política e social do Brasil; 2. A influência política sobre a evolução social, intelectual e artística do Brasil.

veículo singular se fez percebida em todas essas frentes, incluindo na direção de seus quadros profissionais empresários desses respectivos ramos. Portanto, nesse espectro, tanto os jornais quanto as revistas compunham-se como veículos do Regime, ou seja, funcionando como um vértice de poder direcionado ao monopólio de convencimento da sociedade.

É num universo mais amplo de possibilidades oferecidas pelos meios de comunicação, notadamente a revista e o jornal, incluídos os organismos de comunicação estatal, que os intelectuais do período vão pugnar pelo poder de dizer. Coligir seus discursos sobre educação, música, literatura, arquitetura, pintura e, em particular, sobre a música urbana ou temas que deságuam direta ou indiretamente na práxis dos autores musicais populares do período, é apreender a dinâmica de tensões inerentes ao contexto do regime e perceber os níveis de interação entre o Estado Novo, os intelectuais e a cultura vista no seu todo. (Braga, 2014, p. 7-8)

A revista *Cultura Política* teve como seu diretor o intelectual Almir de Andrade, servindo em nossa análise como mais um componente que nos ajuda a enxergarmos os movimentos do Estado Novo no que se refere à sua formatação em relação à cultura, a partir da formatação intelectual.

Nesse sentido, Valéria Paiva, por meio do artigo *Almir de Andrade: intelectual do Estado Novo*, publicado na revista *História* (São Paulo), confirma que Andrade foi um intelectual peculiar entre seus pares, pois, mesmo na alternância entre a direção da revista e a publicação de suas próprias obras, se diferenciou entre outros ideólogos⁹² que marcaram seu período, como Azevedo Amaral, Francisco Campos e Oliveira Vianna, atuando especificamente com influência sobre o campo das artes.

Paiva (2015) oferta uma visão incomum deste intelectual, elegendo-o como um personagem que demonstrou sua própria interpretação do Estado Novo e compartilhando também a perspectiva da heterogeneidade dos ideólogos durante o regime do Estado Novo. Ou seja, pela trajetória de Andrade no recorte de editor da

⁹² Antônio José Azevedo do Amaral, escritor, jornalista alinhado à concepção nacionalista que considerava a força do Estado como único e legítimo modo de intervenção da estrutura social; Francisco Luís da Silva Campos, advogado, professor, jurista, principal responsável redação da Constituição brasileira de 1937 e do AI-1 que deferiu o golpe de Estado em 1964, considerado um dos maiores ideólogos autoritários da história republicana. Recomendamos ver: SANTOS, Marcos Cabral. Francisco Campos: um ideólogo para o Estado Novo. *Revista de História*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 31-48, 2007. Francisco José de Oliveira Viana foi um professor, jurista, historiador e sociólogo brasileiro. Considerado fundamental para a sistematização das Ciências Sociais brasileiras. Recomendamos ver: FARIA, Luis de Castro. *Oliveira Vianna de Squarema à Alameda Boaventura*, 41 Niterói. O Autor dos Livros e obras. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2002.

revista *Cultura Política*, a pesquisadora sugere que ele foi responsável por contribuir para uma visão menos homogênea e mais dinâmica do pensamento conservador do período, destacando a importância da cultura na política.

Consideramos que a investidura de uma pessoa com esse vulto intelectual numa posição estratégica de mídia demonstra a maneira como foi arquitetada a abertura para o acesso de artistas, representativos da cultura e dos *valores civilizatórios*, tal qual observamos concomitantemente à trajetória de Luiz Americano no início da década de 1940, a partir de um crescimento em sua exposição e participação nos concursos e outras atividades que nos indicam uma associação estreita com o poder dissimulado nos eventos artísticos.

É coerente afirmar que a revista *Cultura Política* oferecia ao Estado Novo um gradiente de soluções importante a sua “filosofia”, um sentido que colhemos ao retornarmos na apreciação de Braga (2014), quando ele estabelece que esse periódico produzia o repertório discursivo do governo. Todavia, nossa análise se preocupa em manifestar a forma com que o regime buscava o encaixe perfeito entre a função do intelectual e a personalidade dada pelo ideólogo na defesa de seus projetos.

Nessa direção, notamos que o entalhe entre o intelectual Andrade, a revista, e a cultura precedem a própria publicação da revista em 1941, pois inferimos que a intenção editorial se compunha de um espelhamento, refletido e encaminhado por ele, como resposta ao debate a respeito do rumo que o Brasil deveria tomar. Resposta que em sua interpretação peculiar não poderia prescindir dos aspectos culturais na arena de poder.

Trata-se de uma chave interpretativa que, embora não tenha sido feita como objetivo nos estudos de Paiva (2015), se faz presente em seu texto quando nos apresenta o seguinte recorte da obra de Andrade:

[...] é de expectativa irrequieta, cercada de imprevistos. Um enorme cansaço de todos os caminhos. Uma grande ansiedade de mundos novos. Uma hesitação terrível à margem de todas as soluções, na incerteza da escolha, no medo do fracasso (Andrade, 1939, p. 24).

A solução, em perspectiva materializada pela revista *Cultura Política*⁹³, assume a síntese da função desse intelectual ao Estado novo e seu desdobramento

93 Embora estejamos tratando detidamente sobre a revista *Cultura Política*, um outro importante periódico circulou concomitante às suas edições, a revista *Ciência Política*. A partir das exposições de

para a trajetória de Luiz Americano, sobretudo, porque Andrade valorizava a cultura como elemento central na organização política da sociedade. Essa complexa engenhosidade composta por vários atores, funcionando a favor de um projeto de nação criado por sua elite, é uma discussão também apresentada por Velloso (1997) no artigo *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*.

As elites intelectuais, das mais diversas correntes de pensamento, passam a identificar o Estado como o cerne da nacionalidade brasileira. Se, historicamente, a construção do nacionalismo vinha se constituindo em uma das preocupações fundamentais dos intelectuais, agora eles passariam a situar a sua tarefa nos domínios do Estado. Verifica-se, então, a união das elites intelectuais e políticas que se pretendem as verdadeiras expressões de uma política superior [...]

Apresentando-se como o grupo mais esclarecido da sociedade, os intelectuais buscam “educar” a coletividade de acordo com os ideais doutrinários do regime. Dentro do projeto educativo há que se distinguir dois níveis de atuação e estratégia: a do Ministério da Educação [...] e a do Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP [...] (Velloso, 1997, p. 58)

A exposição que trazemos a partir desses últimos recortes visa indicar um caminho interpretativo que entendemos necessário à composição da trajetória de Luiz Americano ao centro desse estado das coisas. Desta forma, podemos identificar uma característica recorrente, sobretudo quando observamos a importância dada à primazia da organização do Estado a partir da escolha de seus participantes, à semelhança de seus discursos, no que diz respeito aos objetivos políticos e o modo com que se operacionalizam suas convicções: a hierarquia.

Ao considerarmos os intelectuais, seja pelas suas respectivas publicações, seja pelo serviço realizado nas instituições do Estado criadas por especificidades funcionais – como “peças” de quebra-cabeça –, alcançamos, em analogia, a “imagem” completa. Peças que se encaixam e exercem, portanto, funções estratégicas, e essencialmente hierarquizadas.

Dada a proporção da complexidade do governo político no jogo de poder e a maleabilidade intrínseca ao campo da arte, inferimos a proposição de novos componentes em novas funções, porém em escalonamentos estrategicamente diferenciados, assim como no sentido proposto por Braga (2014):

Braga (2014) inferimos que o conjunto dessa segunda obra teria a função complementar à primeira. Nesse contexto, as publicações de *Cultura Política* serviam, como já exposto, para a construção e pauta do discurso do Regime, e a *Ciência Política*, à divulgação desse discurso. Uma amplificadora das ideias “certificadas” segundo os interesses do Estado Novo.

É preciso esclarecer que, a despeito das crescentes ofensivas e inversões de capital por parte do Estado no campo da produção cultural, estando aí incluídas as ações da coalizão de forças, isso não impediu a expansão de alguns mercados que, por sua vez, tornariam possíveis a formação de todo um campo ou categoria de profissionais. Um exemplo é o desenvolvimento da indústria da gravação de música popular, diretamente ligada à expansão da radiodifusão [...] (Braga, 2014, p. 4)

A acepção de nossa análise busca traduzir uma relação entre arte e o regime em funcionamento, admitindo que “novos” intelectuais mediadores foram revelados estrategicamente pela funcionalidade da arte, da música, dos músicos, numa ordem decrescente, que, em certa medida, é iniciada por ideólogos no vulto de Almir de Andrade e alcança *Virtuoses* como Luiz Americano.

Nesse sentido, a imagem que se completa torna-se nítida, evidenciando a existência de um Estado dentro de outro Estado⁹⁴. Um Estado cultural, escalonado por funções específicas, se reproduzindo em quadros que se impõem em importância segundo seu grau de alcance comunicativo.

Assim, ampliamos o gradiente de influência, ao exemplo das citadas revistas (criadora e difusora de discurso) que, transbordando-se na arte, amplia sua vazão em diferentes campos –, não excepcionalmente o musical –, que realizam em nosso entendimento o ponto de contato entre a superestrutura estético-intelectual prevista/desejada para aquele período histórico e o povo brasileiro no início do século XX em suas capitais, que representava a parte a ser “educada”. Um povo ainda “perdido”, sensível ao caminho que deveria ser “construído”, numa civilidade doada, por uma educação ofertada, seguindo a pedagogia oficial inquestionável.

É num universo mais amplo de possibilidades oferecidas pelos meios de comunicação, notadamente a revista e o jornal, inclusive os organismos de comunicação estatal, que os intelectuais do período vão pugnar pelo poder de dizer. Coligar seus discursos sobre educação, música, literatura, arquitetura, pintura e, em particular, sobre a música urbana ou temas que deságuam direta ou indiretamente na *práxis* dos autores musicais populares do período, é apreender a dinâmica de tensões inerentes ao contexto do

⁹⁴ A noção de um Estado dentro do outro é dada após a leitura de Chuva (2017) que contundentemente nos alerta sobre uma tendência equivocada de conceber os quadros de intelectuais do Estado Novo como de funcionamentos homogêneos. A autora demonstra que, apesar de estarem sujeitos a uma filosofia comum, se comportavam, produziam e dialogavam de forma distintas, incluindo movimentos que alteraram suas posições no interior do próprio Regime. Talvez um suporte que possibilite o entendimento dos paradoxos criados entre a violência do poder que representavam, não apenas no campo simbólico, como também na suspensão das garantias de direitos individuais, a exemplo da criação da Polícia Política, um indiscutível aparato de controle criado em 1933, e a subjetividades de suas intelectualidades tão destacáveis. “[...] nesse sentido, as atribuições conferidas ao Departamento e Propaganda DIP foram suficientes para exercer pleno controle sobre a produção de canções do período” (Braga, 2014, p.14)

regime e perceber os níveis de interação entre o Estado Novo, os intelectuais e a cultura vista no seu todo. (Braga, 2014 p. 8)

O acesso da lógica do regime autoritário de Vargas em seus diferentes mecanismos no decorrer da década de 1940 passa necessariamente pelo entendimento de alguns de seus principais interlocutores/intelectuais e precisa considerar a importância de identificarmos as estruturas por eles criadas, que se demonstraram tão eficazes no trato com a ideologia da modernidade. Configura-se, assim, como estratégia que encontrou êxito conjugando diferentes setores de uma sociedade, de forma a obter o “melhor” de seus respectivos quadros.

A “chamada” por essas personalidades é melhor realizada recorrendo ao uso do campo das biografias críticas e arquivos autobiográficos, pois, desta forma, consideramos ser possível identificar detalhes dessas formulações, por vezes preteridas pela historiografia tradicional. Aliás, é exatamente essa a chave fundamental pela qual a historiografia biográfica se faz tão valiosa em nossa perspectiva.

Do ponto de vista da trajetória de Luiz Americano, inferimos que as redes de sociabilidades representadas pela intelectualidade de seu tempo confluem em sua obra, estilo e performance. Não alheio está o fato de observarmos o auge de sua popularidade em paralelo com os movimentos de investimentos estatais, tanto na cultura quanto no campo musical, a exemplo da realização dos concursos de música popular que elegeram em alguns formatos os “melhores do ano”, revezando em apresentações públicas, ao vivo em estúdios de rádio, ou votação aberta ao público em geral. Esse tema abordaremos com maior propriedade em outra seção.

Retomando a centralidade dos intelectuais, não é possível traçarmos um curso sobre o tema do uso da arte prescindindo daquele indivíduo que os escritos e Braga (2014) colocam como figura de grande relevância, cuja sociabilidade e influência pautará eventos que relacionam diretamente Luiz Americano com o processo de construção de valores e símbolos nacionais fortemente impulsionados na década de 1940.

Tratamos do então chefe do Ministério da Educação e Saúde (MES), Gustavo Capanema, atuando entre 1934 e 1945. A leitura de Braga (2014) deixa clara a ideia de que Capanema estava na linha de intelectuais de primeira ordem. Um expoente do florescimento cultural e da concentração de intelectuais. Uma abordagem a

respeito de suas contribuições traz por si a necessidade de um trabalho próprio, dada a extensão documental existente sobre seu trabalho e vida particular.

Todavia, consideraremos como necessária a composição, mesmo que parcial, desse personagem, a fim de explicarmos o caminho de poder pavimentado entre a ideologia modernista, de versão brasileira, e a música que aqui é representada pelo ponto de contato com Luiz Americano. Nessa direção conduzimos atenção para um artigo da publicação: *Revista estudos históricos: Arquivos pessoais* da pesquisadora Priscila Fraiz, intitulado: *A dimensão autobiográfica dos arquivos pessoais: o arquivo de Gustavo Capanema*.

Faiz (1998) realiza uma pesquisa sobre o arquivo biográfico doado por Capanema ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC – FGV) e, embora tenha direcionado seu olhar para as formas de organização arquivistas propiciada pelo volume e complexidade das fontes deixadas por Capanema, revela através dos documentos sua personalidade grandiosa em termos da trajetória pública/intelectual nos diferentes cargos que ocupou. Confirmando, sobretudo, o seu próximo envolvimento com o campo cultural brasileiro.

Gustavo Capanema se preocupou durante toda a vida em guardar os registros de sua trajetória como homem público, fato evidenciado pelos aproximadamente 200 mil documentos de seu arquivo pessoal, doados por ele próprio ao CPDOC. O arquivo cobre o período que vai de 1914 a 1982 e reúne, além de uma grande massa de manuscritos, outros tipos de registros, como folhetos, periódicos, recortes de jornais, mapas, plantas, fotografias e discos. A dedicação do titular à atividade de guardar, de deixar os registros de sua vida para a posteridade pode ser melhor expressa pela comparação com o volume médio dos 114 arquivos recolhidos até hoje pelo CPDOC: cerca de 90% abrigam menos de dez mil documentos, o que faz com que o arquivo de Capanema seja um dos maiores do Centro. Esse dado aponta, também, para a importância desse acervo como fonte privilegiada de estudos em diversas áreas do saber acadêmico, particularmente em temáticas relacionadas à educação e cultura, dado que aproximadamente um terço do material refere-se à obra de Capanema no Ministério da Educação e Saúde. (Fraiz, 1998, p. 59-60)

Os avanços reflexivos que Fraiz (1998) realiza a partir dos documentos deixados por Capanema fortalece o nosso argumento sobre o vulto de sua influência ao Estado Novo, dado o longo período que o serviu, colocando em linha daquela proposta o campo cultural por meio de suas intervenções e contribuições de seus aliados/amigos, a exemplo de Mário de Andrade (chefe de seu gabinete), Manuel Bandeira e Heitor Villa-Lobos.

Outros elementos fazem de sua pesquisa importante no processo de compreensão sobre a intencionalidade de Capanema como político, o que refletia a intencionalidade organizativa de seu arquivo:

A necessidade de reter física e mentalmente o passado, como forma de defesa no presente e preparação para o futuro, é levada por ele até às últimas consequências, mediante o exercício sistemático da escrita associada aos hypomnemata, perpassando, quase que uniformemente, toda a sua vida, desde os tempos de estudante em Belo Horizonte (Fraiz, 1998, p. 70)

Os itens apresentados pela autora continham uma diversidade de temas e assuntos explorados a partir de suas notas, recortes ou correspondências, que certificaram o nível de sua erudição, a primazia na preocupação com o futuro e meios que o colocassem como protagonista das ações compatíveis à expectativa do Regime de Vargas, a exemplo da implementação de reformas educacionais: o modelo da *Escola Nova*, pautada no desenvolvimento científico/criativo com fortes traços de formação cívica e profissional; a criação do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI), orientado à formação para o desenvolvimento industrial brasileiro; ou propriamente a cultura, a partir de sua proximidade com personalidades consideradas modernistas, visando à promoção da cultura brasileira e do "brasileirismo"⁹⁵.

⁹⁵ A expressão utilizada foi forjada desde a década de 1920 quando a questão da modernidade brasileira começa a ser pautada pelas elites. Nesse sentido, vale destacar as considerações feitas por Márcia Chuva (2017) que ampliam o sentido da palavra *modernidade* ao contexto brasileiro, situando a importância da semana de arte moderna em 1922, quando num cenário de ebulição política, *modernidade* e *nacionalismo* foram mutuamente associadas. Descrevendo como força mobilizadora, o modernismo nascido em São Paulo foi capitulado como uma revolução que deveria ser direcionada à ideia de construção da nação. Nesse contexto: "[...] ainda que sob diversas óticas, e em função de interesses variados, dispersamente em jogo no mundo social, processava-se uma busca por novos padrões estéticos, de conduta, que se generalizou no interior do campo político [...]" (Chuva, 2017, p. 89-90).

4. LUIZ AMERICANO ENTRE A MEMÓRIA DO CHORO E MEMÓRIA DA HISTÓRIA

Passadas décadas da atuação de Luiz Americano, com grande reconhecimento de boa impressão de seu virtuosismo, dispomos atenção ao entendimento do lugar de memória que nosso personagem ocupa. Num sentido retórico, ao associarmos Americano ao *Choro*, à música popular brasileira, e suas demais extensões, apresentadas no decorrer de toda essa pesquisa, para onde olhamos? O que enxergamos?

Tendo como prerrogativa de que a memória compreende de modo geral tudo aquilo que decidimos não esquecer, propomos (re) atualizar a trajetória desse músico nos espaços de memória, debatendo acontecimentos que substanciam suas contribuições a partir da proposta de acesso, ou seja, de seu aproveitamento em novos campos e interpretações.

Nesse sentido, esse capítulo buscará demonstrar recortes específicos que sugerem aquilo que enxergamos como uma necessidade de síntese organizativa de sua memória, tanto para música quanto para a História.

4.1 O QUE HÁ DE NOVO, LUIZ AMERICANO?

Dado o volume e a qualidade das fontes que podem ser consideradas circulares entre a trajetória de Luiz Americano e a construção histórica da música popular brasileira, entendemos que é chegado o momento oportuno de substanciar nosso personagem e sua obra a partir do realce de elementos até então distanciados dessa perspectiva: a da memória.

Após refletirmos sobre as possibilidades de alcance da perspectiva que agora iniciamos, analisamos diferentes termos para que pudessem exercer a melhor noção daquilo que propomos desenvolver a partir dessas circularidades. Nessa direção, chegamos a uma palavra: reatualização. Reatualizar foi escolhida pois, mesmo sendo menos usual em comparação às suas correspondentes (renovar, atualizar, rever), é capaz de conferir maior sentido histórico à nossa análise. Diz respeito a

algo que já passou por um processo de atualização, mas agora está sendo atualizado novamente.

Por mais que pareça redundante, nos leva a pensar sobre duas coisas: o motivo da necessidade de algo ser reatualizado, em que sentido e quais os aspectos fazem parte desse processo. Sobretudo, permite que algo do passado seja transportado ao presente com finalidade específica de contribuir para o contexto e os sentidos contemporâneos, como acreditamos ser o caso da trajetória de Luiz Americano.

Mergulhando nessa proposta, encontramos um processo que impele o entendimento de que há coisas novas para serem ditas a respeito da forma como Luiz Americano é interpretado. Ou seja, há funções e chaves de interpretações que ainda não foram aplicadas, ou direcionadas para um ponto de vista mais próximo ou cuidadoso sobre o protagonista desta tese. Nesse sentido, reatualizar a trajetória de um artista como Americano é nos preocuparmos com a melhor instituição de sua memória, um exercício necessário, especialmente se considerarmos as disputas atuais e vindouras sobre o passado.

Portanto, seguimos a intenção que dialoga ao desfecho dos objetivos iniciais da pesquisa, visando neste capítulo oferecer “o estado geral reatualizado” da obra de Luiz Americano, a partir de dois recortes específicos, nos quais buscamos preencher lacunas ainda não bem compreendidas e trabalhadas em termos do lugar de sua memória na música, e correlativamente, no próprio gênero *Choro*. Para isso, traremos à tona a análise de uma troca musical internacional entre Americano e o baterista britânico Stretton Gordon, na década de 1930, e a participação do nosso personagem nos concursos de música realizados no auge de sua carreira, na década de 1940.

Os conceitos selecionados para o enlace das temáticas envolvidas no recorte serão o de memória e patrimônio cultural. Dedicaremos maior atenção ao primeiro na reflexão das experiências de sua trajetória a partir do encontro internacional e dos certames de que fez parte; e ao segundo, na proposição dos entendimentos ligados ao processo de patrimonialização objetivos ao *Choro* e os processos que acionam, nesse contexto, a memória de Americano.

A organização das ideias trazidas neste capítulo também serão apresentadas através da exploração da interseccionalidade existente entre memória e patrimônio⁹⁶ e, por esse motivo, iniciamos com a pergunta título em toque de “provocação”, a fim de inserir o tensionamento que interroga e se propõe a responder sobre o passado de Luiz Americano, não apenas como um documento histórico para música, mas a partir do valor imaterial que a sua memória projeta nas relações que percebemos estabelecidas no campo musical.

Considerando que patrimônio cultural e memória estão profundamente interligados na construção e preservação da identidade⁹⁷ de um povo ou comunidade, criamos uma contextualização inicial sobre os usos e finalidades de patrimônio, que pedagogicamente podemos considerar, para o momento desse texto, como um “conjunto de memórias”, ocupando cientificamente esse espaço a partir da reflexão crítica de sua constituição.

O primeiro passo consiste em não perder de vista a constatação de seu uso como parte da criação e desenvolvimento dos Estados nacionais, momento em que podemos notar uma significativa preocupação com a criação de um “passado” nacionalista, conforme Chuva (2017). Logo, a conclusão é de que tratamos sobre um elemento sensível às intencionalidades que se despertam ou adormecem, a depender de perspectivas dos grupos hegemônicos e seus campos de disputas em determinado período histórico.

Dada a estrutura pela qual apoiaremos essa discussão, pontuamos nossa compreensão de que sob a “bandeira” do patrimônio encobrem-se as noções de nacionalidade, identidade e, principalmente, de “integração” das diferentes camadas sociais. Historicamente, ele foi utilizado como via de legitimação, servindo também como um recurso de memória de um povo, facilitando, na prática, o caminho de acesso para diferentes projetos políticos, em especial aqueles voltados para “edificar” um país (Chuva, 2017).

Luiz Americano, nas décadas que consideramos o auge de sua carreira – 1930 e 1940 –, vivenciou esse processo de perto, coincidindo sua expressividade

⁹⁶ Cabe informar que escolhemos, por agora, manter uma discussão de conceitos sobre patrimônio apenas para que possamos ligá-lo ao sentido de memória que queremos oferecer como utilização para produção historiográfica em torno de nosso personagem, sobretudo, porque reservamos espaço dedicado à temática de maneira mais atenta, visando à finalização do estudo como um todo.

⁹⁷ Sobre o conceito de identidade inserido aos discursos do patrimônio no contexto do IPHAN, ver: BRANDÃO, Joseane Paiva Macedo. Verbete: Identidade. **Dicionário IPHAN do Patrimônio Cultural**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/49/identidade>. Acesso em: 30 set. 2025.

artística com o mesmo momento em que memória e patrimônio podem ser considerados segmentos estruturais da política de Estado. A oportunidade de repensarmos sua trajetória, conjecturando e pondo em debate alguns acontecimentos da história dos *Chorões* e da música em que foi protagonista, em contraste com seu lugar de “mero contribuinte” ao patrimônio cultural do Choro, é o ponto central de nosso interesse.

A “reatualização” de Luiz Americano que propomos considera, como dito, elementos que agora podem ser elevados em graus de importância, se considerarmos a amplitude que o movimento de recuperação de memória pode alcançar e as vantagens que podemos colher a partir do aprofundamento de aspectos ignorados ou simplesmente desconhecidos.

Essa seleção de acontecimentos direciona o foco para os lugares possíveis de se pensar uma trajetória que escape do olhar, mas que agregam valor ao que podemos considerar como patrimonial. É justamente na relação entre memória-patrimônio que nossa concepção encontra proximidade na obra de Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende, a qual inspira e projeta em nós as vantagens de investir nesse “*modelo reatualizador*” que apresentamos ao debate.

Em sua tese-livro denominado: *A história (des) contínua, Jacob do Bandolim e a tradição do Choro*, Rezende aborda algumas questões consideradas por muito tempo herméticas em seus efeitos compreensivos. Utiliza inicialmente um pequeno texto de referência na história do *Choro* que usa como base para apoiar um trabalho hermenêutico a fim de revelar as turbulências e tensões presentes sob as águas aparentemente tranquilas daquilo que podemos conceituar como narrativas consolidadas.

É por esse percurso que nos chama atenção o efeito de uma reavaliação para a ampliar entendimentos sobre as propriedades históricas preservadas pela música popular. Ou seja, ele se apropria de uma ideia que já se faz presente na história “oficial” da música, cuja tendência é ser reproduzida, sem confronto.

Nesse contexto, confrontar é exercer sobre o fato reproduzido novas notas proporcionadas a partir de novas leituras, dados, vestígios, que conseguem revigorar uma percepção construída com os limites de seu tempo, como podemos observar no trecho a seguir:

A especificidade da narrativa tecida por Tinhorão é que ela termina justamente onde, para os demais autores, ainda está em seus inícios; ou seja, aquilo que se cristalizou na historiografia oficial do choro como processo de formação de gênero é para Tinhorão a totalidade da sua história que se manteve viva enquanto persistiam as formas de sociabilidade popular que sustentavam aquela música, a profissionalização do músico, e a emergência dos meios de comunicação de massa e a disseminação de padrões culturais norte-americanos significou para Tinhorão a morte do choro. Para historiografia oficial, a história do gênero estava apenas começando. (Rezende, 2020, p. 42)

O trecho recolhido da tese de Gabriel Rezende nos ajuda a pensar ainda nas diferentes aplicabilidades que uma reatualização feita pelos historiadores é capaz de proporcionar, considerando a especificidade de seus interesses. Pautamos em conjunto a argumentação de que o objeto desse interesse pode se deslocar e ser redimensionado a depender da maneira com que captamos e disponibilizamos os diversos conjuntos de memórias, a partir do questionamento do tempo presente.

Se a obra de Gabriel Rezende apresenta uma reflexão inspiradora que o levou a pesquisar “o lugar de cada um” no *Choro* – e que o conduziu a considerar Pixinguinha como aquele responsável pelo formato musical assimilado pelo gênero e, em Jacob do Bandolim, as tensões e ambivalências ligadas ao problema da tradição do *Choro* -, nos cabe também perguntar ao Americano “o que há de novo?”, a fim de reatualizá-lo na posição do cenário de tensões da música, a partir das construções que lhe são próprias e significativas ao patrimônio cultural.

Orbitando na temática de investigação do patrimônio, segue o proveito do espaço, antes negado ao historiador, ao acesso de sua ciência aos estudos e preservação de memórias. Essa é uma questão apontada pela atenção dada no relato da pesquisadora Márcia Chuva, em palestra disponibilizada ao *Grupo Temático de História e Patrimônio Cultural* organizado pela Associação Nacional de História em 2023, quando descreve barreiras específicas postas aos historiadores para esse campo de reflexão.

É importante destacar que, apesar dessas resistências se demonstrarem fortes durante tanto tempo, a persistência de pesquisadores e intelectuais da história, mais objetivamente nos últimos anos, levaram a que essa realidade fosse transformada, fazendo com que a nossa atual discussão, e tantas outras futuras, pudessem existir.

Para conhecimento do conceito empregado ao acesso do historiador ao campo do patrimônio, Chuva (2023), pedagogicamente, retoma a questão da

formação inicial do historiador e reproduz o “voto” de um dos principais intelectuais interlocutores do Instituto do Patrimônio Brasileiro, o arquiteto Lúcio Costa, por mais de três décadas um importantíssimo formulador e influenciador das políticas de memória e das finalidades institucionais de preservação do passado material. Lúcio Costa defendia uma definição de objetividade quantificada ao olhar para a memória, negando, aparentemente, as sutilezas e representações de outra natureza, como se a memória se restringisse apenas ao tangível.

“[...] a formação do historiador, a minha formação, ela ignorava solenemente o campo do patrimônio com as questões que envolviam o campo histórico artístico nacional, ou patrimônio cultural brasileiro. Quando eu tomo contato com esse tema é fora da universidade, [...] no momento de institucionalização das práticas de preservação do patrimônio no Brasil a partir de 37, de fato, o historiador não era considerado é necessário [...] poderia até atrapalhar. Tem uma fala do Lúcio Costa, que foi um arquiteto modernista muito importante, que atuou no IPHAN desde o início desde 37, até sua aposentadoria na década de 70, e teve um papel crucial dentro da gestão e da definição do que seria patrimônio no Brasil, né? uma fala de 1949, muito curiosa, que eu gosto sempre de lembrar que é a seguinte: [...] **não é necessário nem mesmo talvez aconselhável o recurso exclusivo historiadores de profissão uma vez que a curiosidade do ofício, o conduz insensivelmente a premissas laterais demoradas** e absorventes com prejuízo dos informes simples e precisos que interessam a repartição. [...] **pode-se recorrer com proveito a estudantes universitários em período de férias e a intelectuais de várias categorias necessitadas de amparo**” (CHUVA, Marcia. Lives do Patrimônio: A ANPUH e o Conselho Consultivo do IPHAN: desafios e perspectivas, 20 nov. 2023 1 vídeo (2 h 9 min 42 s). Publicado no canal GT História e Patrimônio Cultural ANPUH. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=q_0AnkEX8Fw. Acesso em: 30 set. 2025, grifo nosso)

Advindo de um momento relativamente recente, quando a função do historiador, a partir da ocupação de uma das cadeiras do conselho consultivo do IPHAN pela Associação Nacional de História (ANPUH), se faz posicionada ao lado de outros profissionais tradicionalmente dominantes no campo de materialização da memória⁹⁸, verificamos a pluralidade que traz o pensamento crítico sobre a memória cultural, exercendo uma espécie de superação em relação às primeiras políticas modernistas para a memória e patrimônio, então coordenada pelo datado SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), que objetivava um passado nacional globalizante mesmo que:

⁹⁸ Fazemos alusão à recente inclusão da Associação Nacional de História (ANPUH) na composição do conselho consultivo do IPHAN, consolidada a partir do decreto nº 11.670 de agosto de 2023. Cabe ressaltar o contorno relativo às representações atualizadas que passaram a contar com expressiva diversidade de pastas no Governo Federal a partir do terceiro mandato do presidente Luís Inácio Lula da Silva, a exemplo do Ministério dos Povos Indígenas, Ministério do Turismo, a Fundação Palmares, e o Ministério do Meio Ambiente e Mudanças do Clima.

A amplitude do que viria a ser chamado patrimônio histórico e artístico nacional, abrangeria sem dúvida uma porção ínfima do imenso território desconhecido e delimitado por linhas imaginárias, no qual o Sphan identificou a porção edificada do Brasil, ajudando assim a edificar o país. A análise dessas práticas sob tal perspectiva colocou em evidência o fato de elas atuarem sobre grupos regionais dispersos, catalisando diferentes estratos sociais em torno dos grupos dominantes centrais [...] desta forma, amplas teias de relações que palmilharam o território foram tecidas, instituindo, no interior, representações regionais da administração pública federal e aglutinando redes locais ainda dispersas e desconectadas. (Chuva, 2017, p. 24-25)

Se nas primeiras fases das políticas de memória no Brasil, pensar o passado a partir do patrimônio se traduziu como uma ramificação do Estado e seu projeto político, hoje, segundo Chuva (2017), existem outras formas de compreendê-lo. Nas palavras de Jacques Le Goff, afinal:

Para uma leitura crítica desse processo, buscou-se, portanto, compreender a noção de memória como resultado de um trabalho socialmente construído produtor de identidade e definidor de pertencimentos. Se a memória está sempre marcada pelo passado, é o tempo presente - de quem a constrói - que faz as escolhas pela experiência do seu próprio tempo referenciadas no seu passado. Desta forma, memória coletiva é não somente Conquista é também um instrumento e um objetivo de poder. (1984b p. 46)

Utilizando como aporte as conclusões construídas pelas diferentes fontes e abordagens utilizadas nesse processo, enxergamos alguns traços que nos fazem retomar a ideia, já aprofundada e defendida ao longo da tese, de que nosso personagem cumpriu em sua trajetória a participação e o testemunho de acontecimentos fundamentais para a sociedade brasileira do início do século, mas principalmente em relação aos diferentes aspectos que confluem para a formação da identidade sonora do Choro.

Nesse contexto, podemos incluir as transições tecnológicas, o incremento comercial da cultura, a formação dos novos públicos emergentes das estruturas sociais urbanas em ascensão, assim como o movimento político-civilizatório, da mesma forma que o seu envolvimento direto com as relações trabalhistas da classe de musicistas.

Percebemos que, ao realizarmos esse incremento na avaliação da trajetória de Americano, retomamos o proposto por Gabriel Rezende, agora quanto à necessidade/oportunidade de um tratamento teórico-metodológico semelhante ao que ele realizou, embora relativo às necessidades de nossa investigação.

A pesquisa de Rezende, como já afirmamos, deu visibilidade à mediação de Jacob do Bandolim em contraste aos conceitos consolidados e, portanto, reproduzidos na cena do *Choro* acrescentando-os à dimensão histórica o conceito que a coloca exatamente sob uma ótica de descontinuidade, promovendo, desta forma, uma espécie de contraste ao passado musical assimilado como isento de tensões.

Rezende nos oferece um caminho alternativo para enxergarmos a historiografia do *Choro*, proporcionando uma condição ainda mais próxima daquelas reconhecidas, em certo ponto, apenas com base nas narrativas oficiais, que atendem exatamente a reduzir ou anular as tensões existentes nos processos que as constituem agora expostas.

Ou seja, o investigador desenvolveu um modo de “olhar” específico a partir de uma escuta sensível à trajetória de Jacob, trazendo conhecimentos que solicitaram à sua pesquisa rever as circunstâncias postas nos textos que compreendem história do *Choro*, como se estivesse à procura de novos detalhes, um método que o mesmo classificou como uma “arqueologia do saber”. Compreendemos que essa mesma perspectiva pode ser aplicada para também reparar outros detalhes e sutilezas, a fim de aprimorar o espaço de memória de Luiz Americano na música brasileira e, mais especificamente, no *Choro*.

A apropriação que fazemos das contribuições de Rezende consiste em adotar, assim como ele, a possibilidade de repensar a memória do *Choro* que, no caso de Americano, se realiza atribuindo a ele nova expectativa de sua contribuição com base em toda a trajetória e conhecimentos que envidamos.

Nosso argumento se realiza na premissa de que, ao objetivarmos um debate a respeito da reatualização da história de Luiz Americano na memória do *Choro*, proporcionaremos uma ampliação do próprio lugar de memória desse patrimônio.

Por meio da ação de reavermos indícios de quando o protagonismo da cena e do campo foi de Americano, acrescentamos novas possibilidades ao modo de como citá-lo e incluí-lo nas narrativas históricas e memorialísticas, abrindo às futuras pesquisas possibilidades significativas na forma com que pensamos a relevância, sua forma de interpretar o passado da música, seus processos e agenciamentos, em seus múltiplos campos.

A presença de Americano na história da música brasileira é incontestável. Todavia, refletimos nesse momento se o lugar a ele reservado nessa memória não

teria ainda mais para oferecer. Presente nos principais estudos históricos que tratam, ora sobre os desdobramentos da música popular, ora das fases e transformações atribuídas ao gênero musical que o identifica, Americano dissipa uma luz que, analisada a partir do escopo de uma tese, se revela pouco aproveitada e, por isso, estudá-lo e discuti-lo é também um meio de contribuirmos com a reatualização – e perpetuação – de seu legado.

Consideramos que o resultado de todo o processo de pesquisa realizado foi responsável por agora sugerirmos que o conhecimento de alguns momentos da trajetória de Luiz Americano permite uma nova leitura, especialmente a partir do esclarecimento de elementos que haviam sido esquecidos na memória do *Choro* e da música brasileira, e que seriam, sem a curadoria e a interpretação histórica, improváveis de serem admitidos.

É nesse sentido que empregamos os recursos discursivos dessa “arqueologia”, mesmo conceito encontrado nas formulações de Foucault (2008) em diálogo ao campo da história das ideias, que nos faz aproveitar o momento e as condições que tornam possível o empreendimento de interpretarmos a condição de Luiz Americano. Configura-se como uma arqueologia cujo efeito prático é oferecer à trajetória de nosso personagem a condição de “arqueologicamente”

[...] tratá-las e reinterpretá-las. Constitui, pois - mais do que um domínio marginal -, um estilo de análise, um enfoque. Ela se encarrega do campo histórico das ciências, das literaturas e das filosofias: mas aí descreve os conhecimentos que serviram de fundo empírico e não refletido para formalizações ulteriores; tenta reencontrar a experiência imediata que o discurso transcreve; segue a gênese de sistemas e obras, a partir das representações recebidas ou adquiridas. Mostra, em compensação, como, pouco a pouco, as grandes figuras assim constituídas se decompõem: como os temas se desatam, seguem sua vida isolada, caem em desuso ou se recompõem de um novo modo. (Foucault, 2008 p. 155)

Na recomposição desse conhecimento, consideramos, em primeiro lugar, o fato de Luiz Americano ter sido um músico de formação clássica, advinda da tradição da filarmônica Nossa Senhora da Conceição, a qual, em pleno agreste sergipano, desde a sua fundação teve como referência a música da corte do Rei José I, correspondente do padre fundador, como detalhamos logo no início da pesquisa.

Já com formação completa, acompanhamos sua chegada ao Rio de Janeiro, novamente demonstrando que ele se serviu de uma diferenciação dada por sua

formação. Nesse contexto, abrimos a compreensão de que Americano se sobressai frente a tantos músicos que, como ele, migraram, mas que, diferentemente dele, compuseram a cena musical como regionais – músicos de acompanhamento, geralmente sem histórico de educação musical formal.

A disposição de sua condição formativa, sua experiência na música sacra e militar, somada à transferência para a capital brasileira, já sob reputação de músico profissional, ajudam a explicar sua presença nas diversas casas de espetáculos, rádios, orquestras e, principalmente, em rede e agência com tantos nomes que se estabeleceram em lugar privilegiado de memória, a exemplo de Radamés Gnattali, Pixinguinha, Heitor Villa Lobos.

Seja no compêndio de Alexandre Pinto (1936), no *Dicionário da História do Samba* (2015), no *Dicionário Biográfico da Música Popular* (1965), ou no importante *Dossiê do Choro* (2023), perfazendo uma linha temporal que abrange quase 90 anos entre suas extremidades, Americano é citado e compõe de alguma forma as passagens informadas com participações relevantes ao processo.

Todas essas colocações realizadas ensejam oferecer aos estudiosos do campo musical o suporte ideal para que seja respondida à questão: o que há de novo, Luiz Americano? Quais são os aspectos que lhe aproximam de Pixinguinha, Jacob do Bandolim ou alguns outros artistas considerados gênios do gênero musical que identificamos como um dos primeiros “genuinamente” brasileiro? Quais são os critérios que podemos atribuir para construção dessa lista?

Voltando os olhos à pesquisa de Gabriel Rezende, descobrimos outro olhar comum. No desenvolvimento dos argumentos presentes em “*A história descontínua*”, o autor considera necessário realizar, via análise do arquivo documental organizado por Jacob, um levantamento dos elementos disruptivos no interior das versões que percebeu, “sedimentadas” por críticos, jornalistas e mesmo pesquisadores, sobre a história do *Choro*.

Gabriel Sampaio apresenta ao debate pontos como a origem do termo *Choro*, a partir de uma narrativa inicial que trazia a distinção feita por aqueles que o consideravam uma concepção artística em “trânsito” entre um modo de tocar e o gênero musical que conhecemos atualmente.

Também pontuou sobre a perspectiva da origem social do músico de *Choro*, em termos “sedimentados” pela descrição de Henrique Cazes, quando a descreve em 1998 como fruto de uma emergente classe média urbana, não muito diferentes

da descrição de Tinhorão feita em 1966 – que, por sua vez, tomou como base a obra antológica de Alexandre Pinto, o *Animal*.

O ponto de contato entre a experiência de análise acima e a nossa, guardadas as devidas proporções, consiste em considerarmos pertinente a busca pelos processos que resultem em “reatualizações” tanto de Americano quanto de outros nomes do *Choro* e que surgem a partir da intenção sistemática de aproveitamento de variadas fontes. Esse recurso espelha a noção encontrada nos itens detalhados do recente processo de pesquisa que culminou no *Dossiê do Choro* e serviram para contextualização e ampliação dos registros junto ao processo de patrimonialização.

Observando a perspectiva do Dossiê, verificamos a aplicação do método desenvolvido para a organização das informações que o consubstanciaram. Trata-se de um trabalho realizado com a preocupação de cobrir a maior diversidade e representatividade possível que, conseqüentemente, garantiu os diversos sentidos empregados na dinâmica do *Choro* no decorrer de sua trajetória histórica. O caminho encontrado para essa situação foi criar espaços comunicativos a partir da identificação de redes orgânicas, a fim de oferecer, por meio de seus relatos, a materialidades necessárias para inclusão de suas origens e práticas na composição musical.

Esse processo qualificou o gênero: primeiro, porque foi capaz de inserir e validar sistematicamente diferentes histórias de sua trajetória, responsáveis em elevá-lo ao seletivo espaço de memória que a concepção de patrimônio cultural do Brasil pode oferecer; depois, foi capaz de trazer detalhes em maior abrangência, perfazendo sua “genealogia” e, assim, apresentando o relato de sua origem, suas matrizes históricas e suas composições sonoras, a partir dos diferentes gêneros que o constituíram desde o final do século XVII.

A série de entrevistas com quarenta e oito chorões e choronas de todas as regiões do Brasil, feitas no âmbito deste processo de registro, demonstra esta diversidade de histórias locais – ainda que a grande maioria dos entrevistados tenha citado o Rio de Janeiro como referência de origem do surgimento do termo e dos músicos e musicistas “fundadores”. (Brasil, 2023, p. 19)

Tratou-se, afinal, de um processo estabelecido com a intenção de revisar as concepções aceitas e guardadas sob o que podemos considerar que seja um determinado grau de “verdade histórica”. Mesmo se considerarmos que estas

“verdades” foram constituídas no decorrer das décadas – o que não as torna menos legítimas –, podemos entender que a retomada memorialística dos acontecimentos garante maior espaço quando se esforça na intenção de agregar ao repertório do patrimônio cultural representantes e suas subjetividades, enriquecendo a história da música como um todo.

O documento também é responsável por apontar exatamente a noção de uma realidade ampliada no que diz respeito às percepções sobre as sonoridades tradicionais consideradas como “bases” (africana, americana, europeia) que a musicologia delega ao gênero. Nesse momento, ficou evidente a reparação de uma importante lacuna na recomposição histórica do gênero pois, estava-se deixando ao largo as complexas variedades de técnicas que o constituiu.

A inclusão de novos argumentos, evidenciados pelo processo de pesquisa, permitiu a complementação da narrativa tradicional, superando o que, na comparação, podemos compreender como uma visão hermética que dicotomizava tais contribuições, antes de incorporar os aportes *cordofônicos* e *aerofônicos*, sem os quais limitava-se a contribuição africana apenas ao incremento musical a partir dos instrumentos de percussão.

Compreender a dimensão histórica do choro é, portanto, superar essas generalizações temporais e geográficas e buscar um olhar sensível para as “micro-histórias” do desenvolvimento do gênero em cada região do país, além de desvelar as trajetórias silenciadas de musicistas que construíram esse patrimônio desde o século XIX. (Brasil, 2023, p. 20)

Avançando nessa retomada, verificamos a sintonia que os chorões desenvolviam ao seu tempo, por meio da performance musical, tanto em qualidade quanto em repertório, alinhada aos gêneros musicais em voga nos principais mercados culturais do mundo ocidental.

Se pontuarmos esse acontecimento como início das trocas relacionadas ao entretenimento, sob contexto do vultoso movimento de impressões, os “ramalhetes”⁹⁹, localizaremos as práticas dos músicos e musicistas chorões como sintetizadores de elementos que transcenderam a centralidade do piano para outros

⁹⁹ Segundo Leme (2006), refere-se a coleções para piano contendo músicas de salão de grande popularidade na época, tais como valsas, polcas, modinhas e lundus. In: LEME, Mônica Neves. **“E saíram à luz...”**: as novas coleções de polcas, modinhas, lundus, etc. Música popular e impressão musical no Rio de Janeiro (1820-1920). 2006. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

instrumentos, além do ajuste sonoro da típica dança de salão europeia (polca, valsas schottisches, quadrilhas) para um modelo melódico próprio “brasileiro”.

Dessa forma, pode-se dizer que o choro é um resultado da incorporação, da apropriação, de transformações e de criações a partir desses três grandes grupos de repertório pelas classes populares urbanas de fins do século XIX. Tal processo de incorporação passava essencialmente pelo uso de instrumentos de tradição portuguesa, como o cavaquinho e o violão – próprios dessas camadas populares – e pela criação de fórmulas de acompanhamento que gradualmente se diferenciavam das fórmulas advindas do estrangeiro e imprimiam características peculiares e diferenciadoras a esses gêneros. (Brasil, 2023, p. 21-22)

Logicamente, o lugar e o tempo na produção de conhecimento histórico influenciam o modo com que a narrativa acolhe os protagonistas que são “escalados”, retomando, de forma ainda mais evidente, a importância da pesquisa e das concepções que a envolvem.

Nesse sentido, é preciso esclarecer que, por “modelo melódico brasileiro” ao qual nos referimos, ficamos diante da noção de que se trata de uma identidade que precisa ser constantemente “apurada” e criticada em termos dos elementos que a constituíram, pois, segundo o próprio Dossiê, sua sistematização foi fruto de apagamentos. Afinal, como bem observamos, os registros históricos são geralmente realizados por pessoas brancas.

As músicas de tradição afro-diaspórica no Brasil são, em grande parte, as mais difíceis de serem estudadas com profundidade sob o ponto de vista da historiografia dos séculos XVII ao XIX: ligadas essencialmente ao âmbito das religiões afro-brasileiras, elas foram comumente descritas por viajantes e cronistas brancos a partir de uma perspectiva eurocêntrica e, na maior parte das vezes, racista. Os termos usualmente utilizados por essas fontes europeias para designar tais práticas musicais de tradição oral – batuques, lundus, jongs, fados – são indiciários do desconhecimento que aquelas fontes detinham sobre tais práticas. (Brasil, 2023 p.21-22)

Na experiência de estudo sobre a trajetória de Luiz Americano, encontramos indícios de que ela também pode servir como uma espécie de parâmetro ao reconhecimento das múltiplas transformações do *Choro*, sobretudo, como parte de um olhar que privilegie a observação daquilo que o torna dinâmico em seus processos.

Consideramos, portanto, que a procura pela correlação de diferentes trajetórias resultam em novos conhecimentos que confluem em sentido agregador às histórias do *Choro* e do entorno que com ele se relacionam. Nesse sentido, o olhar

para a diversidade de fontes, em especial as trajetórias, reforça as disputas de memórias travadas no campo da História Social, que buscam reverter as imobilidades e hierarquias narrativas.

É exatamente contando com essa diversidade de fontes que encontramos o registro da palavra *Choro* nomeando cerimônias populares a partir de 1890.

Será no Rio de Janeiro que primeiramente o termo “choro” aparecerá como palavra-síntese que designaria, a princípio, as festas populares onde a fusão de todas essas práticas musicais transcorreria. Uma pesquisa documental realizada no âmbito deste projeto, na Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional (FBN), mostra-nos que as primeiras ocorrências do termo são, provavelmente, datadas da década de 1890. [...] É de se notar que a maior parte das descrições que aparecem nos jornais nos anos seguintes reforçam seu caráter de cultura popular: o “choro” é uma ocasião festiva com música (em geral tocada por violões, cavaquinhos e instrumentos de sopro), dança e comida em bairros onde predominavam as camadas de baixo poder econômico da população, que surgem a partir de uma nova ordem social no Segundo Reinado. (Brasil, 2023, p. 40)

A proposta iniciada pelo Dossiê abre caminho para que, a partir de Americano, possamos refletir sobre o que pode haver de novo sobre ele e o *Choro*. Cabe, contudo, decidirmos qual lente melhor poderia servir para esse propósito. Ou seja, quais as evidências da trajetória de Luiz Americano são capazes de atender essas demandas, quais sejam, contribuir à historiografia do *Choro* e, ao mesmo tempo, reatualizá-lo em termos de memória.

Nesse emaranhado de vida e obra, biografia e trajetória, realizaremos nas próximas seções a apresentação e o debate de dois episódios selecionados em sua trajetória, pelos quais julgamos sintetizar, por um lado, certo nível de ineditismo em relação à forma com que recuperamos a memória de Americano, e por outro, a ilustração que atende a nossa proposta quanto ao olhar substantivado da sua contribuição, a fim de concebermos de forma historicizada a “reatualização” de Luiz Americano no *Choro*.

A primeira ocorrência dialoga com o repertório de trocas sonoras e experiências musicais, observadas como elementos constituidores do *Choro*. O acontecimento que será apresentado possui, sobretudo, a relação de vivência e de contato/influência entre músicos de diferentes ritmos.

É esse o ponto que consideramos: a retomada de uma “despretensiosa” parceria entre Americano e Gordon Stretton, sob questionamentos específicos que

articulam a trajetória de seus protagonistas ao contexto em que estas decorrem em termos de sua significação, em especial, para a música brasileira.

O segundo abordará o concurso “Melhores de 1942”, um evento popular da música organizado em diferentes categorias, no qual se faz possível observar um extrato da popularidade, estabilidade e alcance da obra de Americano em relação à recepção de sua música por seu público. Envidamos, assim, esforços de análise dos objetivos desse concurso, englobando sua organização, abrangência e as proposições dos intelectuais que o conduziram, a fim de expor a imagem de Americano frente ao “produto” de nossa musicalidade na década de 1940.

4.1.1 A memória, Luiz Americano de Itabaiana e Gordon Stretton em perspectiva dos circuitos de trocas transatlânticas

Detidos na oportunidade de trazermos à superfície minúcias daquilo que outrora foi apresentado pelo ponto de vista de um memorial sobre a carreira de Americano exposto pelo Instituto Moreira Salles e fontes de jornais correspondentes às apresentações de Gordon¹⁰⁰, propomos ultrapassar o *status* da notícia “pura” por assim dizer, explorando os significados produzidos por Gordon e Americano em seu encontro musical realizado em 1928 e, sobretudo, inferindo se tratar de uma cena musical que se realiza sobre os impactos histórico-musicológicos do que convencionamos a observar como trocas sonoras entre os territórios banhados pelo Oceano Atlântico.

A estrutura analítica é sustentada pelas teorizações de Paul Gilroy (2020), que infere a respeito dos elementos da interculturalidade que podem ser observados a partir dos deslocamentos de artistas do norte ao hemisfério sul do Oceano Atlântico. Com esse olhar, percebemos elementos de partilha cultural, especialmente, em termos de representação negra para a música popular brasileira, projetando vias de uma constituição musical a partir de gradientes relacionados às transformações que os processos de racialização ofereceram à nossa música.

¹⁰⁰ Stretton Gordon, cujo nome de batismo é William Masters, nasceu em 5 de junho de 1887 na cidade de Liverpool (UK) e foi baterista considerado o músico responsável pela disseminação do Jazz na América Latina, sendo um dos principais interlocutores musicais desse gênero por aqui, segundo Giller (2013). Em 1923, acompanhou a vedete Mistinguett na turnê da Companhia *Ba-Ta-Clan* pela América do Sul, incluindo a Argentina, Uruguai e o Brasil.

Por esse entendimento, interpretamos que o campo musical em destaque fez parte de um processo intercultural de maior amplitude, capaz de ressaltar as intercessões entre o Jazz americano e o *Choro* brasileiro.

A partir do trabalho com fontes disponibilizadas pelo Instituto Moreira Salles (2024) e as publicações dos jornais O Paiz (1920-1929) e Correio da Manhã (1936-1939), refletimos sobre a forma não linear que identidades musicais foram constituídas, através da identificação das diferentes estratégias que confluem em influências mútuas, resultando em movimentos musicais criativos pelas citadas fronteiras.

Essa análise a partir do pensamento de Gilroy (2020) permite reconhecer que o evento destacado passou a integrar camadas de uma arte musical diaspórica como um objeto cultural específico, cuja principal característica recai exatamente na “mistura” pela qual se constitui.

Nesse sentido, podemos compreender que as expressões artísticas criadas nesse contexto de trocas estão ao mesmo tempo “dentro e fora” das convenções, criando uma ambiguidade própria que exerce função de contrapor a concepção dominante de arte e música, geralmente estabelecida em posição “superioridade” ou “legitimidade”.

A possibilidade apontada por Gilroy (2020) supõe que a cena de troca entre Americano e Stretton pode ser considerada como uma representação à “liberdade” de todos os indivíduos e suas expressões musicais, subjugadas pelos formatos e sonoridades “aceitáveis”.

Consideramos que a pesquisa sobre esse encontro internacional suscita uma dimensão de questionamentos que visam agregar ainda mais os substratos de essências e intencionalidades de suas respectivas trajetórias.

Tratam-se de pontos de inflexões relevantes em termos do levantamento histórico dessa temporada internacional realizada por Americano, em referência aos reflexos para música brasileira, assumindo o pressuposto biográfico-crítico, que nos ajuda a referenciar nossa análise, permitindo indagações sobre perspectivas inéditas.

Sobretudo, também nos permite posicionar o acontecimento em maior complexidade, principalmente no que diz respeito à percepção da música atuando como meio de compreensão da História Social que se desenvolvia no início do século XX no território da América Latina.

Esse procedimento diz respeito a um tratamento necessário para revelar informações que, a princípio, passam despercebidas devido ao formato e enfoque dado às notícias de sua época, despistando uma visão crítica capaz de perceber que em suas entrelinhas repousa um campo inteiro de luta, operado num contexto mais amplo, responsável pela determinação de um estilo próprio de música negra que se impunha a partir de ocorrências historicamente racializadas, o que acreditamos ter sido a influência do Jazz em nossa música.

Ou seja, tratamos sobre a dinâmica da influência da música negra mediada diretamente por meio do Jazz negro americano¹⁰¹, a partir das condições em que era realizado o deslocamento cultural entre nossos territórios, espelhada como estratégias de hibridização entre a música latina e a norte-americana.

Reforçando a construção desse conjunto de análise, coube-nos servir dos estudos de Rossini (1995) e Giller (2013), cujas escritas trazem a noção dos sentidos que nos tornam próximos e que são conformados exatamente pelos eventos de parcerias entre músicos dos diferentes países banhados pelo Oceano Atlântico.

Nesse sentido, confirmam que essas trocas se constituíram nas décadas iniciais do século XX como uma prática significativa para o desenvolvimento mútuo do processo musicológico desses países, efetivando uma relação de afetação, afirmando que o fluxo dessas práticas foi realizado de forma intensa¹⁰².

Em especial, as contribuições de Marília Giller (2013) produzem o recorte específico sobre a disseminação e desenvolvimento do Jazz no Brasil, posicionando o músico Gordon Stretton como seu personagem principal. Sobre tudo, sua trajetória pode ser inserida no contexto dos circuitos musicais, de influências que ajudaram na efetivação do citado gênero musical nos territórios da América Latina.

Segundo Marília Giller, o músico Stretton foi o interlocutor para introdução do gênero musical do Jazz na América Latina, excursionando com sua banda composta por negros americanos e convidados:

¹⁰¹ Labres Filho (2014) constrói pedagogicamente o conceito de Jazz nos oferecendo uma explicação que denota sua condição racializada: “[...] E esta é uma das dicotomias básicas estabelecidas no conceito de jazz na década de 1920, a do “original” negro contra a versão aceita e amplamente disseminada comercialmente, onde há uma predominância de músicos brancos” (Labres Filho, 2014, p. 12)

¹⁰² Giller (2013) assume no artigo *Gordon Stretton: trajetórias do jazz na América Latina – 1920*, a mesma conceituação exposta anteriormente por Rossini (1995) em *“rota do ouro e da prata”*, quando compara as trocas musicais feitas entre o Brasil e a Argentina, as respectivas riquezas minerais abundantes nesses países, ou seja, o ouro brasileiro e a prata argentina.

Se analisarmos os movimentos culturais ocorridos durante a modernidade e pontualmente o advento do jazz na América Latina, notamos os novos modos de identidade social e cultural formados após o fim da Primeira Guerra Mundial. Entre os novos hábitos citadinos, a dança moderna norte-americana, feita ao som de músicas sincopadas surgem, promovendo transformações e o aparecimento de um tipo de conjunto instrumental, conhecido como Jazz-band. (Giller, 2013, p. 66)

Com base nesse olhar, projetamos que, mesmo que a parceria pudesse ter sido estabelecida inicialmente devido à qualidade da exibição musical proporcionada entre Americano e Gordon, a prerrogativa de Gordon em convidar Americano, capitulando que sua arte e sua mensagem antirracista se expressavam mutuamente, se insere numa perspectiva mais ampla. Um letramento musical de sonoridade negra.

Nesse sentido, percebemos que a cena de uma “simples” parceria direciona nosso olhar para uma representação alinhada aos novos gradientes de análises que buscamos explorar, agregando aos interesses associados à biografia musical dos artistas.

Inferimos que a troca músico-cultural entre Americano e Gordon, noticiada pelas mídias de sua época, representa para nós uma extensão concernente às práticas de construção da modernidade musical ultramarina que se constituía naquele período, viabilizadas pela relação entre artistas de diferentes países.

Cabe destacar que o debate sobre modernidade aplicado especialmente na música brasileira abriga distinções que nos remetem a espaços diferenciados de reflexões, principalmente no que diz respeito a sua correlação com o jazz. Nessa direção, Napolitano (2014) denomina que esse processo pode ser visto como *longo modernismo*, assinalando o período que se estabeleceu entre as décadas de 1920 e 1980, no qual o jazz buscou consolidar-se no Brasil. Todavia, o historiador destaca que esse processo foi também permeado por diversas tensões e rupturas, causadas principalmente pela desconfiança do então projeto nacionalista, que via nesse gênero musical “um produto estrangeiro perigoso” para nossa identidade cultural, resultando numa avaliação de que nossa cultura musical deveria ser a priori “limpa” de traços estrangeiros (Napolitano, 2014, p. 418.).

Confirmando o campo de tensão que envolvia o gênero Jazz no Brasil, Ruiz (2021) confirma que:

O debate referente à presença do jazz no Brasil propiciou múltiplas opiniões divergentes sobre a sua relação com a música popular brasileira. Mesmo

assim, um aspecto é recorrente nessa trajetória: a presença de um nacionalismo multifacetado que impôs, em maior ou menor grau, barreiras à recepção do jazz em solo nacional. (2021, p. 51)

No artigo intitulado *Jazz no Brasil ou jazz brasileiro? Um balanço histórico sobre o jazz durante o longo modernismo (1920-1980)*, Renan Branco Ruiz apresenta que a posição de tensão sobre a música era dada pois ela era um elemento de ufanismo nacionalista, o que nos convida a pensar sobre o impacto dessa “mistura” produzida a partir da parceria entre Gordon e Luiz Americano.

Não perdendo de vista a concepção de modernidade em desenvolvimento nesse período e sua apropriação para a música popular brasileira, revela modificações que intencionaram refletir a nossa busca do moderno muitas vezes em posição de ruptura com a perspectiva estético-cognitiva desenvolvida “pelo mundo atlântico” durante o período entreguerras (1918-1939).

Ao realizarmos a parceria de um lugar circunscrito na descrição estritamente de uma performance de excelência, estabelecemos novas linhas de entendimentos que ajudam a consolidar o jazz junto a outros elementos sonoros na origem e caracterização do que seria percebido no *Choro* brasileiro das décadas posteriores.

Mesmo sem maiores detalhes sobre as condições que determinaram a aproximação factual entre Luiz Americano e Stretton Gordon, ou seja, o contexto do convite ou a forma pela qual se conheceram, é possível definirmos conjecturas que podem ter servido de esteio para esse acontecimento.

Nessa direção, identificamos uma série de eventos correlatos que podem ser interpretados como condutores dessa convergência. De fato, a música executada por brasileiros já estaria no “radar” de Gordon e sua banda, assim como no do “mundo”, a partir de sua exportação capitaneada especialmente pelo grupo de Pixinguinha, via a temporada que os *Oito Batutas* realizaram em Paris no ano de 1922. Segundo Ruiz,

[...] durante o ano marcante de 1922, pelo menos outros dois elementos são centrais para ampliação da jazz-band no Brasil: as palestras sobre jazz do modernista português António Ferro e a viagem dos Oito Batutas até Paris, retornando “jazzificados” desse contato com a Europa. O grupo Oito Batutas contou com vários expoentes do samba e do choro, entre eles: Pixinguinha, Donga e João Pernambuco e foi criado em 1919 para apresentações na sala de espera do Cine Palais. (Ruiz, 2021 p. 56)

A ação musical promovida pelos *Oito Batutas* atuou com efeito por meio de circulação cultural, ensejando os encontros e precedentes artísticos característicos dessa relação, despertando uma determinada “reciprocidade” atrativa entre Gordon e Luiz Americano.

Compreendemos que eventos dessa natureza podem ser posicionados como de uma legítima relação característica dos inúmeros movimentos diaspóricos transatlânticos em função da autoafirmação traduzida na linguagem própria do Jazz.

Semelhantemente, Nicolau Clarindo Paulo Neto, em pesquisa intitulada *Sonoridades modernas em trânsito: a origem dos jazz bands catarinenses e suas trilhas de 1920 a 1940*, aborda a carreira de Gordon buscando oferecer a contextualização do movimento de diáspora de que fez parte em fases: “[...] O primeiro, a partir do final da década de 1910 com o envolvimento de músicos estrangeiros e brasileiros. O segundo momento, em 1923, com o britânico Gordon Stretton em sua passagem pelo Brasil com a Gordon Stretton Jazz Band [...]”. (Neto, 2021, p. 21).

As fases citadas por Neto (2021) desencadeiam indícios de que o encontro entre Americano e Gordon pode ter sido estabelecido por um interesse subjetivo de um indivíduo participe da diáspora atlântica, para o desenvolvendo de uma linguagem musical brasileira, própria, peculiar, desnudada na influência do jazz como gênero musical.

Em detalhes, percebemos que a primeira passagem de Gordon no Brasil (Rio de Janeiro) está datada em momento anterior ao início da carreira de Americano, se considerarmos sua transferência de Itabaiana para a capital brasileira, ocorrida em 1923.

Ou seja, Gordon e sua banda já teriam conhecimento da experiência e reputação dos músicos brasileiros, em especial ao que concerne à qualidade das produções sonoras, ao mesmo tempo em que o baterista já se fazia artista de destaque na cena musical da capital brasileira. Esse fato que pode ser confirmado no recorte de anúncio de época:

Figura 17 - Anúncio da presença do conjunto Gordon Stretton Jazz em “chá dançante parisiense” no Palace Hotel, no Rio de Janeiro, em 1923



Fonte: **O Paiz**. Rio de Janeiro, Ed.14175, 1923, p. 6

Em outra publicação, extraímos uma nota ainda mais expressiva que nos demonstra o alcance da sua personalidade artística:

No próximo sábado, dia 6, realiza-se organizada pelo Sr. Gordon Stretton, chefe da Jazz-Band do Ba-ta-clan de Paris, a mesma que trabalhou com Mistinguett¹⁰³ [...] e que tanto sucesso tem aqui obtido. A festa é dedicada à oficialidade do cruzador americano Rickhmond, “recordam” da viagem Buenos Aires-Rio. (**Correio da Manhã**, RJ, 1923, Ed. 08973, p. 5)

Segundo Marília Giller (2013), “Gordon vinha atuando na Europa, Londres e Paris, logo, chegou a Buenos Aires, passou por Montevideu e pelo Brasil, no Rio de Janeiro. Depois disso, fixou-se em Buenos Aires, até o fim de sua vida em 1983” (Giller, 2013, p. 2). Era uma trajetória demarcada por um movimento musical diaspórico que pode ser mapeado a partir do fim da Primeira Guerra Mundial, processo esse que, segundo a mesma autora, remete-se aos novos modos de expressão e identidade cultural.

Entre os novos hábitos citadinos, a dança moderna norte-americana, feita ao som de músicas sincopadas surgem, promovendo transformações e o aparecimento de um tipo de conjunto instrumental, conhecido como Jazz-band (Giller, 2013, p. 66)

¹⁰³ Mistinguett (1875-1956), cantora e atriz francesa, estreou no Cassino de Paris em 1895, aparecendo também em espetáculos no Folies Bergère ou no Moulin Rouge. No Brasil, participou do show de inauguração do hotel Copacabana Palace, em 1923. Cartões autografados e outros souvenirs atribuídos a ela ainda são comercializados em sites especializados por valores significativos. Ver em: <<https://glorias.com.br/products/dedicatoria-de-mistinguett-para-o-copacabana-palace-23?srlid=AfmBOorA5AeWKC0o7RHn2yIq2FsGthlCeaJMEIWqumrArCDIqGHCJ9NR>>. Acesso em: 20 out. 2024.

Seja no Brasil ou na Argentina, a recuperação histórica de encontros dessa natureza expõe a realização de uma condição específica de circularidade atrelada à música transoceânica, passível da perspectiva anunciada por Paul Gilroy (2020) que diz respeito aos processos de deslocamentos realizados ao hemisfério sul do oceano Atlântico, ocorridos nos primeiros anos do século passado. Sobretudo, insere a representatividade dos dois artistas “parceiros” numa dinâmica de ressonância abrigada por sua analogia do Atlântico Negro.

Aproximando os argumentos apresentados da leitura proporcionada por Paul Gilroy (2020), observamos que o encontro entre Americano e Gordon integra partes do desenvolvimento de uma musicalidade interessada nas mútuas contribuições entre estes diferentes grupos e gêneros, ou seja, realizada essencialmente pelas trocas que podemos considerar como resposta negra à modernidade.

Nesse sentido, o pensamento de Gilroy (2020) nos ajuda a reconhecer eventos como o que citamos como camadas de uma arte musical diaspórica advinda de um objeto cultural específico, essencialmente instável, característico de uma “mistura” que os constitui.

Configuram-se como expressões artísticas que estão ao mesmo tempo “dentro e fora” das convenções, que subvertem e, ao mesmo tempo, se contrapõem às concepções e discursos dominantes que se estabelecem em relação hierárquica, desconsiderando a condição necessária à “liberdade do indivíduo”.

O Atlântico Negro teorizado por Gilroy banha o encontro entre Luiz Americano e Stretton Gordon e refuta por meio de sua diáspora as “harmonias coloniais”, revelando a existência e exigência de novas condições das identidades culturais.

A proposta interpretativa diaspórica é, nessa relação, a antítese dos modos de expressão estética estabelecidos pelo mundo ocidental a partir de uma regra de “harmonia” ou de “ordem racional”. Descreve um movimento que atesta a música negra como um legítimo esforço de contra-modernidade, o que nos faz entender sua complexa função em eventos como o encontro interterritorial de Americano e Gordon.

Frente a essas inferências, é preciso também que tenhamos em vista a condição fractal da musicalidade negra, na qual nossos personagens, ao serem inseridos no contexto da produção sonora transatlântica, reconduzem ao território brasileiro uma comunicação ancestral, que conecta nosso fazer musical a tantas

informações adiadas entre os povos de cultura negra que nos constituem, demonstrando didaticamente inúmeros pontos de contato.

Consiste, em síntese, de uma reconexão que recupera e, ao mesmo tempo, faz alternativa à alfabetização negada às pessoas escravizadas, que se propagam e se reconstroem na música e na corporeidade conjugada nessa participação. Processos de uma reconexão tão importante à música brasileira que se faz na estrutura de suas misturas, improvisos e sonoridades.

Ao realizar essa parceria, Luiz Americano entrou em contato com o que entendemos ter sido mais um veículo de hibridização no vasto processo de circularidade entre gêneros musicais identificados na América Latina, agregando decididamente a representatividade da música negra na composição dos estilos e gêneros reconhecidos atualmente como patrimônio imaterial cultural: o *Choro*.

4.1.2 Ronda musical: participação de Luiz Americano no concurso dos “Melhores de 1942”

Seguimos com a apresentação do segundo evento selecionado em perspectiva que reatualiza a percepção sobre a trajetória e memória de Americano como parte do nosso patrimônio. Nesse recorte, aproximamos o olhar para um evento específico que nos proporciona uma ideia mais bem definida em relação à popularidade obtida pelo personagem por meio do concurso *Os Melhores de 42*, organizado pelo semanário de abrangência nacional denominado Fon-Fon.

Em contexto detalhado, elegemos essa “vitrine” na qual o nosso personagem se mostra popular tanto por suas obras como por suas parcerias e agenciamentos, que já foram apresentadas. Nesse momento da pesquisa, seu prestígio, já reconhecido por seus pares, profissionais e amadores, é percebido também pelo público. Informações sobre a linha editorial, o momento e as regras de participação naquele certame complementam a importância de sua participação, assim como o significado dos resultados apurados no ano de sua realização.

“Concurso, melhores de 42”. Foi desta forma que foi feita a chamada pela revista *Fon-Fon: Semanário alegre, político, crítico e esfuziante*¹⁰⁴, publicada na capital federal entre 1907 e 1958 e que trazia, em sua edição de número 49, de 6 de

¹⁰⁴ Periódico editado e produzido por Gonzaga Duque, Mário Pederneira e Lima Campos, e impresso no Rio de Janeiro de 1907 a 1958.

dezembro de 1941, o edital da competição na qual performaram diversos artistas, ao sabor de julgamento de seus respectivos públicos.

A análise dos vestígios deixados pela memória deste concurso foi a pedra fundamental dessa seção, lançada na empreitada de substantivação e revitalização da carreira de Luiz Americano no contexto dos debates de patrimônio e memória. Estabeleceremos contato com a narrativa presente em um dos veículos de imprensa de maior circulação daquele período, contribuindo para a ampliação das possibilidades de conhecimentos disposta por Mônica Pimenta Velloso a respeito do curso investigativo desse mesmo periódico. Segundo ela:

A História, como produção de conhecimento, não só induz ao afloramento de lembranças registradas pela memória, como procura, por meio de um tratamento acadêmico racional, ordenar os vestígios, relacionando-os à trama de reconstituição do processo histórico em todas as dimensões que lhe são peculiares. (Velloso, 2028, p. 111)

A primeira questão a se considerar está nas características globais de todo o processo criado para agregar os melhores representantes da música brasileira. Tratava-se então de um concurso popular que foi organizado a partir do público do rádio, que se constituía com abrangência nacional. Entretanto, toda a captação desse público era estabelecida pelo suporte escrito.

Ou seja, embora as preferências musicais tenham sido consideradas pela recepção auditiva via os diversos programas de rádios, o relacionamento obra-público foi dado pelo suporte impresso, com voto na revista. Desta forma, instalava-se ali uma “chamada pública” que unia o periódico às rádios, sendo o primeiro o responsável por publicizar os termos pelos quais o voto se tornaria elegível.

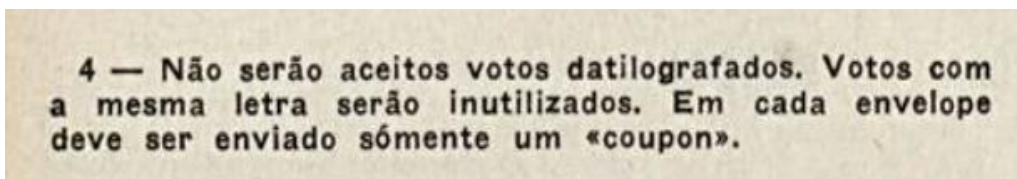
Um segundo aspecto deste concurso diz respeito ao alcance e a versatilidade com que eram vistos os artistas votados, demonstrando assim que gozavam, naquele período, de significativa aceitação, mesmo em áreas secundárias à sua atuação, a exemplo de Americano que, exercendo majoritariamente a carreira de músico, recebeu votos como arranjador.

Em termos de organização, ressaltamos que as regras impostas indicavam que havia grande preocupação com a legitimidade da apuração e, para tanto, empenharam-se em algumas orientações específicas ao público interessado. Observamos que havia uma contundência na afirmação de que aquele concurso visava destacar “valores” (Fon-Fon, 1941, ed. 049, Rio de Janeiro, 6 dez. 1941) e,

que por esse motivo, nenhum tipo de conluio ou manipulação seria tolerado. Essa era uma mensagem recorrente nas edições que reportavam as sucessivas fases de votação.

Tratavam-se das exigências de informações sobre o *radio-fan*¹⁰⁵, que obrigatoriamente deveria assinar seu voto, disponibilizando nome, residência e estado, além de requisitos ao próprio registro de voto, ou seja, um padrão para a resposta aos melhores de 1942. Segundo os organizadores, não seriam aceitos votos datilografados, votos com a mesma letra ou de certa semelhança e em cada envelope apenas um “*coupon*” por vez, sendo inutilizado aqueles fora deste padrão estabelecido (Fon-Fon, 1941, ed. 049, Rio de Janeiro, 6 dez. 1941).

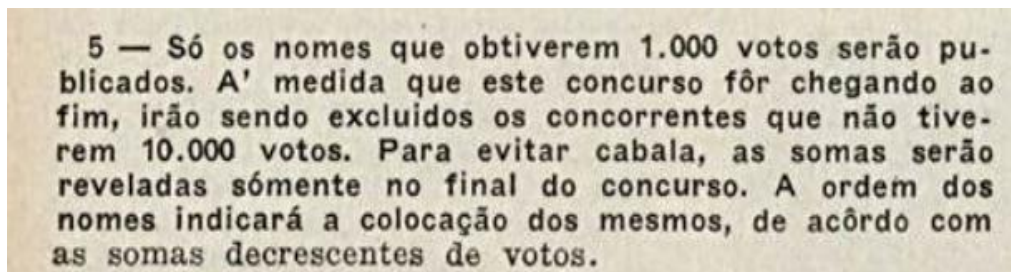
Figura 18 - Trecho do regulamento do concurso Melhores de 42



Fonte: Fon-Fon, 1941, ed. 049, Rio de Janeiro, 6 dez. 1941.

Como regra de ouro, consideramos importante o destaque dado no certame de que apenas os artistas com mais de mil votos seriam elegíveis nas fases iniciais do concurso, sendo imposto, na sequência, uma outra linha de corte que estabelecia a desclassificação dos artistas que não alcançassem dez mil votos nas fases subsequentes.

Figura 19 - Trecho do regulamento do concurso Melhores de 42



Fonte: Fon-Fon, 1941, ed. 049, Rio de Janeiro, 6 dez. 1941.

¹⁰⁵ Termo utilizado pela revista para designar seu público.

Novamente, a revista retoma atenção em publicar os cuidados para que não houvesse manipulação, declarando que os números das fases só seriam revelados ao final do concurso, o que ajuda a compreendermos a lógica de que os votos dados em 1941 valeriam como os “Melhores de 1942”.

Cabe ainda dizer que as candidaturas dos artistas foram realizadas pelo público e, por esse motivo, não caberia ao mesmo a possibilidade de desistir da votação ou da seleção como um todo. Os votos devidamente preenchidos eram encaminhados para a sede da revista, sob cuidados da redação, situada na Rua da Assembleia, 62¹⁰⁶, no centro da cidade.

Podemos admitir que, mesmo considerando apenas a organização e coordenação do concurso, o modelo empregado por esse veículo de imprensa foi responsável por uma grande mobilização da área de cultura e entretenimento, pois, embora estejamos direcionados a explicar a participação de Luiz Americano, o certame envolvia praticamente todas as categorias envolvidas no mercado de radiodifusão, produção artística, técnica e musical.

As categorias envolvidas contavam com as principais rádios: PR-9, rádio Mayrink Veiga, rádio Nacional, rádio Tupi e rádio Clube do Brasil.

Dentre as que abrangiam os profissionais, contemplavam 15 categorias: 1. *speakers*, gerais e esportivos; 2. compositores; 3. humoristas (divididos entre cômicos e cômicos regionais); 4. conjuntos musicais; 5. instrumentistas (categoria de Americano); 6. radiadores (com exceção dos funcionários da PR1); 7. rádiatrizes; 8. cronistas (radiofônicos e de revistas); 9. cantores e cantoras; 10. redatores; 11. conjunto vocais; 12. elenco radiatrais; 13. rádio autores (que abrangem um leque de subcategorias); 14. melhores programas (também abrangendo sob categorias); e, finalmente, a categoria 15: verdadeira música popular brasileira (com sub categorias de canção, samba, valsa e marcha).

¹⁰⁶ Sob o mesmo endereço funcionava a PR1 (Rádio Sociedade do Rio de Janeiro) que em 1936 passou a se chamar: de Rádio Ministério da Educação (Rádio MEC).

processo de atualização cultural. Transformaram-se em especialistas na apropriação, tradução e circulação de saberes. (2008, p. 11)

Segundo Maia (2008), o título da revista teve como inspiração uma tirada humorada do som das buzinas dos automóveis, sugestivos da modernidade pela qual a capital desejava. Seus idealizadores, Gonzaga Duque, Mário Pederneiras e Lima Campos, reuniram para a linha editorial uma produção que capturasse o imaginário dessa nova era nacional.

Nessa direção, Maia (2008) continua sua apresentação indicando que a revista Fon-Fon foi lançada como um veículo de comunicação que se pretendia dialogar na velocidade das transformações percebidas no campo industrial, tecnológico, urbanístico de seu tempo.

Nesse sentido, sua publicação era interessada nas microevoluções que pouco a pouco modificavam em amplo aspecto a vida e o pensamento dos cidadãos cariocas, testemunhando intervenções como a construção da avenida central, posterior Rio Branco e centro financeiro carioca, ou a destruição por jatos de água do morro do castelo, obras de profundos impactos trazidas pela visão do prefeito Pereira Passos e sua equipe.

A apuração realizada por César Maia não nos deixa dúvida a respeito dos objetivos encampados pela revista e seus colaboradores: a modificação de hábitos a partir de uma estreita relação com o campo da cultura e a fina flor da intelectualidade de seu tempo.

Seus idealizadores eram simbolistas na contramão do positivismo, que marcava a cultura brasileira da época. Discutiam a condição humana e se dedicavam a pesquisar novas linguagens artísticas. Álvaro Moreira, um dos seus colaboradores, escrevia suas crônicas em versos que contavam os novos costumes e a vida nos cafés cariocas. Di Cavalcanti também marcou sua presença na Fon-Fon!, criando capas que marcaram época. Sem esquecer o envolvimento da revista em campanhas como a das “sufragistas”, que defendiam o voto feminino. (Maia, 2008, p. 5)

Consideremos que, dada a estrutura inicial com a que contava o semanário Fon-Fon, é possível afirmar que se tratava de um recurso impresso acima da média padrão naquele período, pois suas páginas remetiam à sofisticação e intencionalidades dirigidas para o que chamamos atualmente de “experiência imersiva” desde sua fundação.

Velloso (2008) demonstra que a revista proporcionava ao leitor um acesso aos grandes acontecimentos, numa simbiose bem arquitetada entre textos de diferentes gêneros e imagens. Ou seja, desenvolveu-se apelo numa ascensão rápida, pois capturou a essência das necessidades de uma sociedade que se pretendia moderna e atualizada às referências europeias, em especial Paris.

Figura 21 - Salão do Dancing Palace



Fonte: Fon-Fon, ed. 02, Rio de Janeiro, 10 jan. 1914. In: Velloso, 2018.

Figura 22 - Em cima: Orquestra de músicos havaianos no Dancing Palace. No centro: Duque, ao lado da dançarina Gaby. Embaixo: o presidente da França, Raymond Poincaré, no dia da inauguração do Dancing Palace



Fonte: Fon-Fon, ed. 02, Rio de Janeiro, 10 jan. 1914. In: Velloso, 2018.

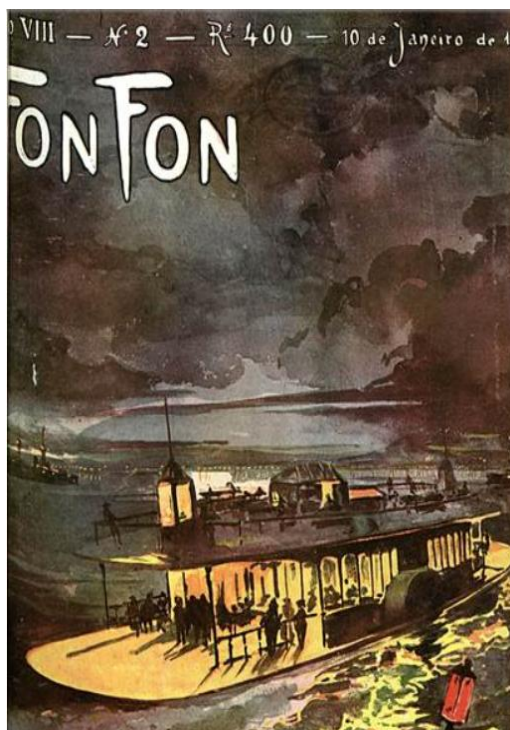
Fon-Fon! patrocinou e registrou a ida do maxixe brasileiro a Paris. No alto, a orquestra de músicos havaianos do Dancing Palace, salão de dança inaugurado no Luna Park, sob a direção artística de um brasileiro, Antonio Lopes de Amorim, conhecido pelo apelido de Duque. Duque, aparece ao lado da dançarina Gaby no centro. Embaixo, o presidente da França, Raymond Poincaré, no dia da inauguração do Dancing Palace. (Velloso, 2008 p.23)

Figura 23 - Grupo que participou da festa Perruques blanches (perucas brancas), organizada por Duque



Fonte: Fon-Fon, ed. 02, Rio de Janeiro, 10 jan. 1914. In: Velloso, 2018.

Figura 24 - Capa da Revista Fon-Fon, 1914



Fonte: Fon-Fon, ed. 02, Rio de Janeiro, 10 jan. 1914. In: Velloso, 2018.

A sequência de imagens acima exemplifica a concepção estudada por Velloso (2008) no que favorece o entendimento dos motivos responsáveis por fazer a revista

ocupar de forma assertiva um espaço importante na subjetividade de constituição dessa identidade, “vestindo como uma luva” a relação de seus anseios e intenções civilizatórias.

Tais características tomaram de “assalto” os leitores, gerando um campo de mútua identificação, fazendo que a pauta cultural da revista fosse automaticamente recepcionada como pauta cultural de seus consumidores.

Verificamos dessa forma que a revista também estabelecia uma intensa circulação de valores culturais entre as capitais, papel desempenhado de forma substancial pelo Duque, pseudônimo de Antônio Lopes de Amorim, dançarino que articulou em suas práticas profissionais arte e política, construindo um fluxo de relações entre as luxuosas casas de espetáculo, autoridades e a exposição dos “produtos” brasileiros – aspectos que a revista soube aproveitar perfeitamente.

A *Fon-Fon* inaugurou uma nova forma de vivenciar a realidade do seu período, lançando moda e com isso influenciando nos costumes. Suas fotos, seu projeto gráfico e principalmente seu estilo editorial transnacional ligava tudo a todos.

Esse entendimento demonstra, sobretudo, a profundidade de sua intervenção, projetada pelo binômio objetividade-subjetividade, um equilíbrio perseguido pelos modernistas que se imbuem de colocar a jovem nação republicana nos rumos civilizatórios das nações do velho mundo.

Nesse processo, concluímos em conjunto que a *Fon-Fon* representou um veículo eficiente de circulação da cultura europeia como modelo a ser adotado no Brasil, levada de ponta a ponta por suas páginas e, portanto, precisa ser analisada de forma especial em dois pontos fundamentais.

Primeiramente, cabe atentarmo-nos que foi um posicionamento alcançado desde a primeira década do século XX, cuja intencionalidade constantemente reforçada alimentou a cultura circulante que serviu de janela do mundo ocidental para seus leitores/consumidores.

Em segundo, sua estreita relação editorial com autoridades, expressando ao mesmo tempo em seu público a sensação de atualidade e privilégio configurou-se como uma fórmula específica de seu editorial, que associava os territórios do mundo ao nosso por meio da cultura.

Nessa data, janeiro de 1914, Duque, com a sua partenaire francesa Gaby, inaugurou em grande estilo o “Dancing Palace”, no Luna Park, espaço moderno de diversão parisiense. Na solenidade, compareceu Raymond

Poincaré, presidente da França. As fotos do acontecimento cobriram algumas páginas da Fon-Fon!. O cenário do dancing era uma verdadeira apoteose da brasilidade. Na decoração, predominavam as cores verde e amarelo; cerâmicas marajoaras compunham o adorno. (Velloso, 2008, p. 17)

Em conexão com a zona de influência política dessa época, que envolvia o campo artístico como mediador do Brasil na Europa nas relações de costumes, destacamos proveitosamente o evento de 1929, que inscreveu o grupo *Oito Batutas*, liderado por Pixinguinha, percebendo Duque como ponto comum entre esses eventos e a classe política e empresarial brasileira.

A associação do empresário Guinle a outros dois personagens na trajetória do grupo dos oito Batutas também colaboram ao entendimento da notoriedade que nesse processo transcendeu as questões artísticas, por assim dizer superando o grande sucesso que já detinham. Trata-se do dançarino Antônio Lopes de Amorim Diniz (1884-1953), o Duque, responsável pelo planejamento e acolhida do grupo em Paris, constituindo-se um importante mediador cultural, e o político e diplomata Lauro Müller (1863-1926), este, que também seguindo Bastos (2005) foi responsável em oferecer a viagem uma conotação de uma missão diplomática, embora, oficialmente nenhum recurso público tenha sido empregado ou a posição do governo reconhecida nesse sentido (Augusto, 2023, p. 110)

Seguindo os levantamentos obtidos nas pesquisas de Velloso (2008) e Augusto (2023), evidenciamos os dois aspectos que apontamos sobre o porte da influência desse semanário: sua consolidação junto ao público e as relações de poder organizativas do seu padrão editorial no decorrer de sua trajetória.

Ou seja, o modelo de negócio que a revista desenvolveu, responsável por sua contínua ascensão nas décadas seguintes, foi um fato que agrega valor no que diz respeito à relevância social atribuída ao concurso de 1942, quando Luiz Americano e outros “grandes” nomes na música popular brasileira se fizeram votados.

4.1.2.1 Os “Melhores de 1942”: desempenho de Luiz Americano a partir do voto popular

Após apresentarmos as evidências sobre abrangência social do concurso de 1942, no contexto amplo de influência da revista, seu método de seleção e demais aspectos relacionados ao modelo editorial, sujeitos e mentalidades envolvidas,

iniciamos esse tópico monitorando a progressão de Americano no concurso, ou seja, suas classificações a partir dos resultados específicos da votação.

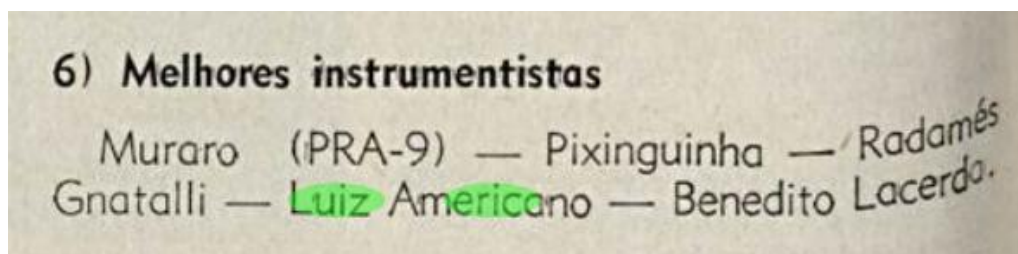
A disposição dos fatos em dinâmica histórica propicia uma melhor condição de revelar a importância da participação neste evento. Em 1941, ano exato da votação, Americano já dispunha de reputação, projeção de sua classe a partir de sua experiência sindical e provavelmente se beneficiava de relações típicas do espaço social conquistado por ser também um Virtuoso, da forma como já apresentamos nos capítulos anteriores.

Ao nosso ver, todas essas características reunidas oferecem uma proposição fértil em relação à contribuição efetiva dele no cenário musical, em especial ao sentido estético que sua música oferecia aos seus ouvintes.

Esse dado carrega consigo um tom de maior possibilidade de reatualização, se considerarmos em conjunto uma radical modificação no tipo de arte presente na cobertura da revista. A dança e seus diferentes formatos, antes responsável por ocupar a atenção dos editoriais, agora cede espaço para uma conquista auditiva, materializada pelos concursos da década de 1940. Nessa visão, observamos um ponto fundamental: o distanciamento do “modelo parisiense” para a vitrine de um formato musical essencialmente brasileiro.

O episódio que reatualiza a contribuição de Luiz Americano se amplia, já considerando que a presença de seu nome na listagem dos votados equivale a quantia de dez mil votos por fase do concurso, aspectos circundantes que corroboram a necessidade de reflexão sobre o lugar negado a ele frente à memória e à História da música popular brasileira e ao gênero *Choro*.

Figura 25 - Luiz Americano indicado entre os instrumentistas no "Melhores de 42"



Fonte: Fon- Fon, 1941, Ed. 049, Rio de Janeiro, 15 dez. 1941.

A imagem acima representou a inscrição de seu nome no momento inicial do concurso (mais de mil votos). Como é possível observar, tratava-se da categoria de instrumentista e seu nome surge junto a outros “grandes” da música, a exemplo de

Pixinguinha, Radamés Gnattali e Benedito Lacerda, indicando uma certa paridade reconhecida por seus contemporâneos, mas que não observamos na mesma proporção no tempo presente, quando se trata da forma com que as narrativas sobre a música e o *Choro* são produzidas.

Na sequência, avançamos algumas rodadas, para observarmos detalhes relativos à oitava apuração do concurso dos “Melhores de 1942”. Peculiaridades que também fazem ser visto o lastro de suas práticas musicais a partir da avaliação do público.

Figura 26 - Luiz Americano classificado entre os compositores na Oitava Apuração dos “Melhores de 42”

Classificações da Oitava Apuração	
1) Melhores estações	3) Melhores compositores
PRA-9, Radio Mayrink Veiga — PRE-8, Radio Nacional — PRG-3, Radio Tupi — PRA-3, Radio Clube do Brasil — PRB-7, Radio Educadora do Brasil — PRH-8, Radio Ipanema — PRD-2, Radio Cruzeiro do Sul — PRE-3, Radiotransmissora Brasileira — PRC-8, Radio Guanabara — PRF-4, Radio Jamil do Brasil — PRE-2, Radio Vera Cruz — PRA-2, do Ministério da Educação — PRD-5, Radiodifusora da Prefeitura.	Any Barroso (PRG-3) — Lamartine Babo — Dorival Caymmi — Assis Valente — Gastão Lammounier — Custódia Mesquita — André Filho — Alberto Ribeiro — João de Barro — Joubert de Carvalho — Nassara — Oswaldo Santiago — Paulo Barbosa — José Maria de Abreu — Gomes Filho — Ataulpho Alves — Roberto Martins — Benedito Lacerda — Eratosthenes Frazão — Mario Lago — Sivan — Haroldo Labo — Antonio Almeida — Juracy Araujo — Hebel Tavares — Humberto Porto — Ubirajara Nesdan — Laurindo de Almeida — Peterpan — Saint-Clair Senna — Roberto Roberti — Christovão de Alencar — Arlindo Marques Junior — Alcyr Pires Vermelho — David Nasser — Nôô — Milton de Oliveira — Wilson Baptista — Sá Rôris — Felisberto Martins — Muraro — Donga — J. Cascata — Leonel de Azevedo — Hannibal Cruz — Cyro de Souza — Gadê — Alcebades Barcellos — Newton Teixeira — Milton Amaral — Pixinguinha — Radamés Gnattali — Carolina Cardoso de Menezes — Dante Santoro — Garoto — Waldemar Henrique — Mario Travassos — Julio de Oliveira — Donga — Jorge Faraó — Aldo Cabral — Edgard Freitas — Kid Pepe — Germano Augusto — Mario Rossi — Alcides Luz — Heitor dos Prazeres — Francisco Alves — Principe Pretinho — Lyrio Panicali — Sylvia Caldas — Marília Baptista — Francisco Mignone — Augusto Vasseur — Antenorgenes Silva — Dilermando Reis — Almaraz Grego — Manézinho — Araujo — Vicente — Celestino — Cesar Cruz — Yvonne Rebello — Walfrido Silva — Britinho — Myrthes da Valle — Henrique Vogeler — Luciano — Luperce Miranda — Luiz Americano — Romeu Ghipsman — Rogerio Guimarães — Paquito — Alvalade — Eugenio Martins — Joil Cruz
2) Melhores “speakers”	
Cesar Ladeira (PRA-9) — Celso Guimarães — Souza Filho — Carlos Frias — Saint-Clair Lopes — Dilo Guardia — Manoel Barcellos — Urbano Lóes — Paulo Gracindo — Aurelio Andrade — Christovão de Alencar — Gastão do Rego Monteiro — Cesar de Alencar — Manoel de Nóbrega — Attila Nunes — Héber de Bôscoli — Claudio Mancini — Rubens Amaral — Ramos de Carvalho — Affonso Scola — Pedro de Carvalho — Homero Bruce — Luiz de Carvalho — Zani Filho — Xavier de Souza — João de Freitas — Henrique Baptista — Paulo Netto — Paulo Rodrigues — Santos Garcia — Waldemar Galvão — Oswaldo Elias — Julio Louzada — Ribeiro Martins — Raul Longos — Felício Mastrangelo — Fausto Serpa — José Roberto — Waldeck Magalhães — Milton Salles — Almeida Guimarães — Duarte de Moraes — Jim Barboza — Lahire Caldas — Orlando Pacheco.	
“Speakers”-esportivos	
Any Barroso (PRG-3) — Oduvaldo Cozzi — Gagliano Netto — Antonio Cordeiro — Erik Cerqueira — Mario Provenzano — Valdo Abreu — Caspary — Aylton Flôres — Rodrigues Filho — Fernando Salgado.	

Fonte: Fon- Fon, 1941, Ed. 049, Rio de Janeiro, 15 dez. 1941.

Luiz Americano surge novamente entre os melhores, todavia a categoria muda para “compositores”. Seu posicionamento já quase no final da página também transmite uma certa incompreensão da sua situação no concurso. A interpretação dessa oitava publicação exige que seja confrontada com o regulamento, para perceber que, embora tenha havido regras tão preocupadas em relação à lisura dos

votos, houve vagos esclarecimentos que poderiam explicar a possibilidade de migração dos artistas entre as categorias e a ordem de sua classificação.

Nessa direção, inferimos que a ordem publicada está abrigada pela lógica da ordem da contagem dos votos, a considerar que os nomes não seguem uma indicação alfabética. Ou seja, ao aceitarmos essa lógica, verificamos que, embora Luiz Americano apareça em categoria diferente, junto a outros instrumentistas, nela, fica bem atrás de nomes consagrados, a exemplo de Ary Barroso, Ataulpho Alves, e Benedito Lacerda, nomes estes que também superaram Pixinguinha e Radamés Gnattali.

Percebemos que essa versão pode explicar a transição incomum, principalmente quando consideramos em conjunto a ausência de algum tipo de orientação proibitiva direta, tanto no regulamento quanto na própria ficha de votação, local que poderia abrigar alguma mensagem secundária, ou campo que complementasse a orientação do voto.

A forma em que se dispõem as fontes indica que, a cada rodada, o público dispunha de liberdade para associar seu artista preferido em categorias nas quais percebiam sua atuação com base em seu próprio julgamento. Ou seja, no caso de Americano, como de outros, seu reconhecimento poderia ser feito tanto pela música quanto como maestro, pois atuava em ambas as funções.

Essa “realocação”, pelo visto, não poderia ser contornada pelos organizadores, uma vez que se o voto apurado da urna estivesse em conformidade, deveria ser considerado válido. Pelo que observamos, na prática, o que impedia um artista de concorrer em mais de uma categoria foi o dispositivo que previa o cômputo de dez mil votos para a continuidade da disputa. Isso explicaria a presença de Americano e outros instrumentistas em mais de uma posição no início do certame, no caso músico e compositor.

De maneira global essa dupla aparição reforça o entendimento de que Luiz Americano foi um musicista polivalente e que suas competências lhe imputaram novo destaque e expressividade junto ao seu público. Sobretudo, o fato de ter sido votado na categoria dos compositores se transforma, nessa conjuntura, em um importante vestígio de sua proposição frente ao tipo de música executada naquela década.

Nesse período, o número circulante de suas composições não era insignificante, estando suas obras em constante presença na memória musical

brasileira, perfazendo um robusto repertório em 1940¹⁰⁷, a exemplo de: Assim Mesmo; Linda Érika (1929); Meu Brasil (1938); Sossega Juca (1942); Atraente (1934); Yolanda Pereira (1936); Soluços (1931); Verdade (1940); Léa (1934); Estrela Cadente (1933); Lêda (1927); O Pandeiro do João da Baiana (1938); Numa Seresta (1940); Eu Te Quero Bem (1937); Luiz Americano de Passagem na Arábia (1934); Tocando P'ra Você (1931); Tigre da Lapa (1940); Intrigas no Boteco do Padilha (1940); Luiz Americano no Lido (1935); Ao Luar (1932), entre outras. Uma produção contínua registrada até o final da década de 1950.

Embora o concurso tenha sido iniciado ao final de 1941, os “melhores de 1942” foram decididos no ano seguinte, equivalente ao título do concurso, quando observamos um posicionamento bem favorável ao Americano em relação a sua colocação como instrumentista.

Figura 27 – Luiz Americano entre os classificados finais do “Melhores de 42”



Fonte: Fon- Fon, 1942, Ed. 002, Rio de Janeiro, 10 jan. 1942, p. 55.

Atrás de Muraro, Radamés Gnattali e Pixinguinha, considerados prodígios de sua época, aparece Americano sustentando aquilo que destacamos como reflexo de uma estabilidade no gosto popular. Foram nove edições dedicadas ao concurso em 1942 que, de forma global, também para nosso interesse, indicavam não apenas os músicos, como também os gêneros identificados como a verdadeira música brasileira. Nesse aspecto, figuravam entre os gêneros: Samba, Canção, Valsa, *Choro* e Modinha.

¹⁰⁷ Fonte: INSTITUTO ANTÔNIO CARLOS JOBIM. Disponível em: <https://www.jobim.org/paulomoura/handle/2010.6/21/search/?query=luiz+americano>. Acesso em: 30 ago. 2025.

As edições de número 06 e 07 da revista *Fon-Fon* daquele ano abrem suas chamadas com a seguinte mensagem: *classificação da antepenúltima e penúltima apuração*, respectivamente. A contagem revela que o nome de Americano continua a registrar sua dupla inclusão (compositor e instrumentista) na edição 06, o que não se repete na edição 07, quando ele só aparece na categoria de instrumentista (desde a primeira rodada).

Figura 28 - Luiz Americano classificado na antepenúltima apuração dos Melhores de

42



Fonte: Fon- Fon, 1942, Ed. 006, Rio de Janeiro, 7 fev. 1942, p. 64.

Figura 29 - Luiz Americano classificado na penúltima apuração dos Melhores de 42



Fonte: Fon- Fon, 1942, Ed. 007, Rio de Janeiro, 14 fev. 1942, p. 19.

Finalizando o concurso da *Fon-Fon*, a edição 009 de 28 de fevereiro de 1942 publicava a derradeira apuração dos votos, confirmando o nome de Americano dentre os mais votados de sua categoria predominante, a de instrumentista.

Nesta publicação, a revista estabelece um formato inédito, para o padrão de reportagens do concurso, indicando, ao lado daqueles que entendemos terem sido os primeiros colocados, a sua respectiva “PR”, pois era relativamente comum o reconhecimento dos artistas por suas atuações “exclusivas” de cada rádio emissora¹⁰⁸ ou da gravadora.

Notamos, assim, que Americano aparece na sexta colocação, numa ordem geral, mas como primeiro, se considerarmos que a ele não havia uma “representação de exclusividade” por base. Sobretudo, mesmo que sua colocação tivesse sido ainda abaixo na relação, a constância dos votos em seu nome e a quantidade de músicas circulantes em seu repertório particular atestam sua popularidade e reconhecimento como um artista em sua sociedade.

Figura 30 -Luiz Americano entre os melhores instrumentistas na classificação final do Melhores de 42



6) MELHORES INSTRUMENTISTAS	
Muraro	PRA-9
Radamés Gnattali	PRE-8
Fon-Fon	PRG-3
Pixinguinha	PRA-9
Benedicto Lacerda	PRA-3
Luiz Americano	Dante Santoro — Garoto — Romeu Ghipsmán — Luperce Miranda — Oscar Borghert — Passos — Carolina Cardoso de Menezes — Itherê Gomes Gomes — I. Aurinda de Almeida

Fonte: Fon- Fon, 1942, Ed. 009, Rio de Janeiro, 28 fev. 1942, p. 52

Assim, reunidas as evidências que demonstram o lastro de sua trajetória na música brasileira, encontramos nas décadas seguintes novas ondas de reconhecimento, com base naquilo que acreditamos ter sido impulsionado por experiências registradas entre meados das décadas de 1930 e 1940.

A partir dessa concepção, selecionamos duas colunas de importantes jornais cariocas de ampla circulação nacional, cujas publicações foram separadas por aproximadamente três décadas, porém unidas por versarem sobre o mesmo tema: Luiz Americano tematizado a partir da década de 1950.

¹⁰⁸ As “PRs” representavam empresas distintas que operavam em suas respectivas frequências irradiadoras. Onde PRA- 9 (Mayrink Veiga); PRE 8 (Rádio Nacional); PRG-3 (Tupi); PRA-3 (Rádio Club Brasil)

De início, é importante ressaltar que, dessa vez, essas escolhas sublinham menções sobre Americano numa perspectiva diferenciada das anteriores apresentadas por essa pesquisa, pois tratam-se de colunas cujas autorias são realizadas por importantes críticos e estudiosos da música brasileira daquela época, a saber: Ary Vasconcelos, reconhecido jornalista, crítico e musicólogo, contribuidor de diversos jornais, em duas oportunidades; e posteriormente, Ciléa Gropillo.

Figura 31 – Luiz Americano na enquete da seção de Ary Vasconcelos de O Cruzeiro, em 1956



Fonte: VASCONCELOS, Ary. Enquetinha. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, Ed. 041, 1956
p. 152.

Figura 32 - Luiz Americano entre os melhores da Música Popular Brasileira em 1955, na seção de Ary Vasconcelos de O Cruzeiro, em 1956



Fonte: VASCONCELOS, Ary. Os melhores da música popular brasileira em 1955. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro Ed. 012, 1956, p. 108

A memória de Luiz Americano, nesse novo contexto, permanece por mais de uma década preservada como um dos melhores de nossa música, como se evidencia nesta segunda coluna de Ary de Vasconcellos, seu responsável e enunciador dos critérios observados para a escalação dos melhores:

Como prometemos, vamos dar nesse número o resultado do concurso que instituímos para apurar os melhores da música popular brasileira de 1955. votaram 33 críticos ou pessoas da imprensa do Rio e São Paulo, diretamente relacionadas com a nossa música popular. (VASCONCELOS, Ary. Os melhores da música popular brasileira em 1955. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, Ed. 012, 1956, p. 108

Em nossa concepção, a sequência dessas reportagens expõe, talvez, aquilo que foi o último, mas fundamental espaço no qual Luiz Americano poderia ser contestado: a crítica especializada. Se considerarmos as fontes consultadas até esse momento, percebemos um trajeto de amigos, parceiros, subordinados, empresários/representantes das rádios e mesmo o voto popular. Dessa forma, novamente observamos Americano indiferente à passagem do tempo, seguido de “perto” por Abel Ferreira, uma das primeiras referências que utilizamos para indicar

sua excepcionalidade, recortando uma comparação de época que decidiu a questão apenas após a morte do nosso personagem em 1960.

Seguindo adiante, apresentamos o recorte dado por Ciléa Gropillo, quase três décadas após Ary Vasconcellos, fazendo menção a Luiz Americano num texto que mistura sua biografia, carreira e trajetória, insistindo na ideia de demonstrar prazer em, novamente, ter uma experiência acústica a partir de um espaço de memória organizado na estação Glória do metrô do Rio de Janeiro.

Ciléa olha para o passado e se justifica para um possível leitor desavisado que se refere a um Chorão que participou das formações mais relevantes da música brasileira, teve os melhores parceiros, compôs *cast* das rádios, reduzindo o tempo naquela oportunidade.

Figura 33 - Coluna de Ciléa Gropillo no Caderno B do Jornal O Globo, em 1980, sobre a memória de Luiz Americano



EM MÚSICA E FOTOS, UM CHORÃO IMORTAL FAZ PONTO NO METRÔ

Ciléa Gropillo

A música de Luiz Americano está de volta. Em gravações do próprio autor, ela está sendo ouvida diariamente — até o dia 30 — por milhares de pessoas que passam pela estação da Glória do metrô, onde está montada uma exposição de fotografias desse compositor, clarinetista e saxofonista sergipano, chorão consagrado, morto há 30 anos. A mostra, inaugurada dia 18, é promovida pela Fundação Rio, que utiliza fotografias pesquisadas e ampliadas por Henrique Sodré. A música transmitida por alto-falantes é a dos registros fonográficos originais do grande instrumentista.

está pensando em gravar um disco para mostrar o trabalho de Luiz Americano. Mas as dificuldades que um instrumentista brasileiro encontra são tão grandes que vai ser difícil vencê-las. É uma pena. Não documentamos ainda devidamente o estilo dos chorões antigos, e se não o fizermos logo todo esse acervo corre o risco de se perder. O choro sofreu muitas modificações. Com o advento do rádio, foi preciso alterar a composição e o número de instrumentistas nos conjuntos, o que já vinha acontecendo antes, desde o advento do disco, pois gravar com regionais numerosos era problemático, além de dispendioso.

Para os chorões como Celso Cruz, Luiz Americano era a ponte entre os antigos compositores, que ele conhecia bem, e os novos que iam surgindo.

Fonte: GROPILO, Ciléia. **A volta de Luiz Americano**, Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 26 nov. 1980, p. 01.

Consideramos que a incursão sobre essas duas experiências deve ser comutada ao entendimento geral dos eventos que foram creditados nesta pesquisa em sua trajetória. Ou seja, embora nossa ilustração realce sobre o aspecto musical, ela ocorre ao final de uma sequência de evidências e debates que aprimoram nossa condição de percebê-lo em aspectos que o integram num sentido de complementaridade.

Nossa proposta de reatualização é, nesse sentido, vincular esses referenciais para *História e Música*, por meio de um indivíduo que abriu diálogos entrecortados que podem ser aplicados tanto em relação à tradição quanto à perpetuação do *Choro*, seja em espaços de “roda” ou acadêmicos. Essa reatualização consiste numa nova forma de utilização de sua memória, que se inicia conduzida quase que exclusivamente pela sonoridade, mas alcança outros espaços, como circularidades, mediações, sindicatos, arquivos, formação profissional e profissionalização do músico, trazendo consigo memórias que insurgem sobre papel da educação musical na sociedade, na educação básica e nos discursos sobre patrimônio público como eixo catalisador dessas expressões.

Inferimos que sua notabilidade no concurso de 1942 tenha exercido influência estratégica em sucessivas gerações de músicos, cujos filhos e netos o referenciaram de modo a garantir sua reverberação na década de 1950 e nos anos considerados de ostracismo para o *Choro*, até os movimentos de retomadas percebidos a partir da

década de 1970, motivo que inferimos ter sustentado a tão farta condição de registros e comentários até os dias atuais.

Sob a perspectiva de toda intenção dada ao processo de patrimonialização do *Choro*, naquilo que diz respeito à sua importância material e imaterial, a reatualização da trajetória de Americano nesse contexto abre espaço para que a pesquisa sobre o gênero agregue outras trajetórias e considere todo o esforço realizado para garantir as representatividades que constam em seu dossiê, referência do processo oficial que conduziu suas memórias ao *status* de patrimônio cultural, transformando-o numa referência ativa, um “farol” que orienta a aproximação ou “chegada” de novos sujeitos e conhecimentos, responsáveis por expandir a função e a importância de seus chorões para futuras gerações.

Substanciar uma trajetória reutilizando memórias seja, talvez, uma demanda mais do que nunca necessária ao campo historiográfico em nossa atualidade, considerando os acontecimentos políticos e sociais apoiados em tamanha disputa sobre o passado. Não raro, percebemos esclarecimentos, negações e transgressões que se reproduzem e tendem a se cristalizar como “verdade”, a bem de grupos que trazem consigo a premissa de negação do próprio conhecimento

O encontro com a trajetória de Luiz Americano traz com ele o retorno de muitos outros personagens. Sua carreira demonstrou ser rica em diálogos que ajudam a explicar, em bom tom, partes importantes do *Choro*, constituído como um patrimônio que por sua importância excede a classificação do tempo, rompendo a distância entre passado, presente ou futuro, sendo sempre música popular brasileira.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escrita da parte final de uma pesquisa torna-se uma tarefa um tanto ambígua, pois revela uma etapa importante que solicita ao mesmo tempo desprendimento para encaminharmos os últimos pontos restantes e a constatação cética do restante de todos os pontos que ainda poderiam ter sido explorados.

Consideramos nesse tempo, do projeto inicial até o último capítulo, o enorme esforço em ter buscado a seleção cuidadosa das palavras, fontes e eventos para que a narrativa completasse todo o seu trajeto com o máximo cuidado e, também, com sensibilidade.

Nesse jogo de palavras, encontramos um grande desafio que consistiu em fornecer uma nova tessitura para a história e trajetória de Luiz Americano, sempre considerada possível a partir dos ajustes apropriados para orientação nos caminhos e descaminhos trilhados para esse feito.

Já de início avaliamos que essa pesquisa atende a todos os requisitos esperados para uma tese em seu sentido mais vigoroso. Adequar a trajetória de Luiz Americano no campo da *História e Música* foi uma decisão capital ao seu ineditismo, sustentado, em sequência, pelas diferentes perspectivas e aportes alocados na relação entre os temas de discussão e as fontes apuradas, resultando na ampliação dos debates em torno do personagem e do próprio *Choro*.

A busca por uma pesquisa com esse rigor exigiu uma forte concentração na sua interpretação metodológica, considerando que os objetos encontrados e os objetivos propostos nunca estiveram no cerne das literaturas consultadas. Por isso, abrimos um caminho, um lugar específico para dar a conhecer um Luiz Americano sob novos pontos de vista, funcionando como um prisma para o destaque de inúmeras circularidades que integram sua vida ao desenvolvimento da música popular brasileira.

A estruturação do primeiro capítulo narra essa expectativa. Tão logo deixamos sua apresentação, fazendo uso de informações primárias, mergulhamos no não dito, no capítulo “fechado” de sua vida: a cidade de Itabaiana. Suas seções

remontam acontecimentos, personagens, lugares e perspectivas como num palco para uma apresentação mais longa e memorial do nosso artista.

Nosso objetivo foi percebê-lo como uma pessoa que buscou ser quem foi e apresentar da melhor forma suas motivações, a partir de suas referências familiares, geográficas e musicais, articulando entendimentos sobre o sentido da “vocação musical” Itabaiana, aspectos utilizados para definir tanto a origem de Americano quanto às competências que empregou ao longo de sua trajetória na História da Música.

Foi sobre essas hipóteses que percebemos a contribuição da Filarmônica Nossa Senhora da Conceição, com sua orientação clássica do repertório sacro, a participação das festas populares no nordeste brasileiro, ou mesmo a experiência dada pelas bandas regionais e militares que conjugam uma noção de repertório que não poderia ser ignorada.

Todas essas “peças” precisavam de encaixes para as produções de novos sentidos e, desta forma, buscamos construir um caminho metodológico apropriado, assumindo certo risco, mas, ao mesmo tempo, reafirmando caminhos inerentes à pesquisa científica. Por esse motivo, finalizamos o primeiro capítulo identificando pontos de complexidades que constituem nosso personagem, o que justificou a insistência em apresentar pressupostos de um método que fosse competente em aferir esses elementos, entendendo como uma perspectiva que pudesse servir ou inspirar não apenas a essa, mas às futuras pesquisas do campo *História e Música* de características semelhantes.

Complementando a composição estrutural da pesquisa apresentada em seu capítulo inicial, demonstramos o deslocamento Itabaiana – Rio de Janeiro a partir de diferentes chaves interpretativas, que destravaram nuances sobre a percepção de Americano como indivíduo e agente de sua própria história. Evidenciamos fontes que indicaram uma estratégia formulada para o escape das condições de privação e precariedade.

Assim, o uso de prestígio, a rede de influência, somada à percepção de oportunidade, trouxe luz, por exemplo, ao enredo das bandas militares na formação direta das primeiras orquestras e, indiretamente, na disponibilidade de músicos e compositores para música brasileira como um todo, assim como sua importância à forma de ascensão social e profissionalização.

Nesta direção, o estudo sobre a trajetória inicial de Luiz Americano foi provocativo e oportunizou a intenção de deslocar entendimentos sobre conceitos de interesse para o campo da *História e Música*. Ou seja, encontramos vertentes em que problematizamos a concepção de sucesso, de vida boêmia dos músicos descolada da vida real, prenunciando novas rodadas de debates que se desdobraram nos capítulos subsequentes

Percebemos que Americano, sempre reconhecido como um profissional da música, se insere nesse contexto como uma exceção à regra, se comparado a muitos de seus pares que necessitavam de outras fontes de renda para sua sobrevivência, demonstrando as condições de incertezas, insegurança e o próprio lugar social da música urbana do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX.

Outro componente importante presente no debate deste capítulo recai sobre o conceito de Virtuose, demonstrado pelos periódicos como razão de uma técnica apurada. Esse termo foi reaproveitado no contexto da pesquisa, utilizado para oferecer uma noção de compreensão dos “jogos” e agenciamentos possíveis a partir de sua utilização como “vitrine” e relação de poder.

Trata-se de uma lógica apoiada no contraste das evidências relativas à real condição da maioria da classe musical de sua época, assim como, mesmo que não abordado neste trabalho, a possibilidade de resistência e contracultura, considerando em especial as características de improvisação do *Choro* como parte estrutural de sua realização.

Embora a produção deste capítulo tenha alcançado seus objetivos, cabe ressaltar elementos importantes que o subscreveram. A decisão em escrever um trabalho que contemplasse aspectos biográficos exigiu uma grande concentração nos caminhos e narrativas “fieis” ao projeto global da tese.

Nesse sentido, compreender a vida de alguém é invariavelmente aportar em complexidades que são reveladas em camadas não sucessivas, sobrepostas, não lineares, mas sim como teias, interligadas.

Por esse motivo, diferentes campos do conhecimento se habilitaram para descrever um Luiz Americano, forçando o historiador na escolha da perspectiva da biografia crítica, embora conceitos como escuta e estratégias da História Oral também se fizeram concorrentes para realização desta parte do texto.

O segundo capítulo surgiu pela expectativa de compreensão dos acontecimentos que desencadearam a transferência de Americano ao Rio de Janeiro, primeira imersão para desdobramentos de tópicos que até esse ponto foram enunciados em superfície.

Buscamos, desta forma, recriar os elementos que sofrem, mesmo que involuntariamente, com os apagamentos resultantes de narrativas incompletas, muitas vezes pelas limitações de método e concepção de cada tempo.

Embora houvesse outros personagens que pudessem emergir naquele contexto, elegemos seu pai pelas fortes evidências encontradas que articulam a família Americano Rego à cidade de Itabaiana e à música, e a *contra pêlo*, elementos que nos levassem a pensar sobre o papel de sua mãe, justamente pelo incômodo sentido pela ausência de fontes, que deixariam de responder sobre a sua importância nesse processo.

Em busca das respostas suscitadas nessa imersão, descobrimos o comércio como outra “vocação” da cidade, fato que nos permitiu entender a música como plano alternativo, já que havia em Itabaiana seu próprio projeto de destaque político-econômico frente à recente república brasileira.

Trata-se de um contexto bem particular, mas que a nosso pretexto ajudou no despertar da hipótese de que a noção sindical de Americano, concretizada no Rio de Janeiro pouco tempo após sua chegada, fora dada ainda em território nordestino, pelos argumentos demonstrados em nosso texto.

Destacamos que o segundo capítulo avança em elevar o número de espaços de análise sobre trajetória, evidenciando novos gradientes interpretativos, a exemplo da imagem e objetivos das reportagens nas mídias impressas, em relação tanto ao músico Luiz Americano quanto à formatação do *Choro* como elemento “palatável” e, em especial, à escuta musical feita pelos pares, destacando a contribuição da obra de Alexandre Pinto.

Em definitivo, associamos, no trabalho, a música ao poder, antecipando para o início do século as considerações de seu uso político, apresentado, ampliado e analisado em propriedade pela segunda parte da tese, o capítulo 3. Encerramos a primeira parte da tese, aquilo que por analogia identificamos como o “lado A”.

O capítulo três foi tecido com a intenção de aprofundar as questões em torno do poder, em especial, sob a lente do modelo civilizatório presente nos contextos do

Estado Novo de Vargas e o tipo de contribuição dado por seus intelectuais, identificados com conceitos próprios de modernidade, cultura e arte.

Americano tinha, naquele momento, uma carreira no auge de sua consolidação, testemunhando de forma próxima aos dois eixos que estruturam essa narrativa: a proximidade com o campo de influências desses intelectuais, a saber jornais e periódicos especializados, e rádios, em especial sua contratação como exclusivo da Rádio Nacional, e sua participação no sindicato.

Esses fatores irradiam a compreensão do desenvolvimento da representação sindical e demais elementos de interesse da História, que realizamos a partir da análise dos arquivos do SindMusi do Estado do Rio de Janeiro, em recorte específico ao ano de sua gestão, quando a organização era intitulada Centro Musical.

Acreditamos que abordar o passado da música através dos arquivos de sua organização sindical não é em si inédito, sobretudo porque utilizamos pesquisa que assim o fizeram; todavia, essa é uma alternativa pouco explorada para a História, principalmente em uso das concepções de arquivo “emprestadas” sem as quais sua lógica e interesses seriam desbravados com maiores dificuldades e limitações.

Nesse período, Luiz Americano nos sugere ter sido uma opção “palatável” para representação do gênero musical “tipicamente brasileiro”, o *Choro*, pois seus movimentos, ao que indica, estariam em favor das percepções estéticas investidas pelo Estado, resultado provável de suas estratégias acertadas, refletidas pelas associações e parcerias que realizou.

Essa premissa foi adotada por considerarmos pouco provável o caso de que Americano fosse dissidente daquele projeto, principalmente em pleno exercício de controle do projeto modernista de Vargas, coordenado por seus intelectuais, conforme buscamos demonstrar a partir da análise do uso e cooptação de aparelhos públicos pelo próprio regime.

O quarto capítulo orienta caminhos para a memória da carreira e da trajetória de Luiz Americano a fim de agregá-lo com maior destaque ao quadro do patrimônio cultural brasileiro. Referência em diferentes obras e fontes, Americano pode ser visto na genealogia moderna do *Choro*, sendo um elo de distintas gerações.

Nesse sentido, a ideia principal foi demonstrar, a partir de dois eventos chave em nossa compreensão, os elementos que o dimensionam e projetam sua representatividade entre os músicos e na recepção musical de sua obra junto ao

grande público, registrado por meio dos resultados de concursos de consulta popular e especializada sobre a música brasileira.

O primeiro aspecto recorta um encontro entre músicos, cuja notícia de época deixa passar aquilo que para nós foi fundamental discutir: a representatividade e a agência de duas trajetórias que não foram constituídas por passos aleatórios. Em plano está a circularidade da música negra, em comunicação transatlântica que nos coloca em rota com reflexões sobre os processos de racialização da música e difusão sonora característica do *Choro*, reconhecido por suas múltiplas influências. O segundo aspecto retoma a avaliação de Americano pelo público e crítica, única possibilidade trabalhada na tese em que ele se torna “passivo” na sua carreira.

Considerando as regras, o contexto, o número expressivo de votos e todo ritual organizado para manifestação popular no concurso, fica evidente seu reconhecimento junto a nomes consagrados na área artística, que abrangia diferentes áreas de atuação. Foi preciso compreender as bases que eram difundidas por esse concurso para conseguirmos perceber o alcance da obra e o significado de ter seu nome listado espontaneamente pelos “*radiouvintes*”, tecendo nossa conclusão de que teriam sido eventos assim os responsáveis por referenciar o nome de Americano junto a outros artistas de expressão nas futuras gerações de musicistas, aspecto percebido até os dias atuais, por meio de inúmeros suportes de memórias dedicados a ele.

As disposições dos capítulos e suas seções refletem as possibilidades que acessamos, unindo o tipo e qualidade das fontes descobertas com o ângulo sobre o qual refletimos sua melhor condição de reportar aquilo que testemunharam.

Sem dúvidas, foi um processo repleto de inúmeras decisões, que absolutamente foram difíceis de serem tomadas, pois, ao escolher um enfoque, outro “ficaria pelo caminho”. Por isso, uma leitura atenta pode verificar alguns “miolos de pão”, ou “fios de Ariadnes”, deixados nas linhas e entrelinhas, para um ocasional retorno de outros pesquisadores e seus novos enfoques.

Podemos afirmar que essa pesquisa teve como principal intenção e aspiração ser capaz de abrir portas e comunicar com espaços e personagens que ainda possuem muito a dizer.

Cor, raça e gênero também apareceram na oportunidade de debate com Stretton Gordon, como também uma esmaecida fonte sobre Erika, a segunda esposa de Americano. Todos os aspectos de atravessamentos legítimos de novas

investigações são temas que atualizam a relação da música como ressonância de modificações sociais.

Contudo, os desdobramentos de estudos ligados ao lugar da memória de Luiz Americano no *Choro* e na música brasileira trariam aos temas já apurados camadas a mais dessa trajetória que, sob esse suporte, o da memória, resiste em larga escala a partir do vasto material musicológico disponível. Diante de todo exposto, firmamos que ao músico que “fez o saxofone chorar” ainda cabem novas conclusões sobre sua música e o passado que testemunhou.

REFERÊNCIAS

FONTES

FamilySearch <<https://www.familysearch.org/pt/>>:

RIO DE JANEIRO (RJ). Registro do Estado do Rio de Janeiro, 6ª Circunscrição do Rio de Janeiro. **Registro de Nascimento [de] Leda Rego**. Registro em: 26 out. 1920. Certidão registrada às fls 7 do livro n. 199 de assentamento de nascimentos n. 3380. Data de nascimento: 13 out. 1920.

RIO DE JANEIRO (RJ). Registro do Estado do Rio de Janeiro, 2ª Circunscrição do Rio de Janeiro. **Registro de Casamento [de] Luiz Americano do Rêgo e Erica Rominger**. Registro em: 18 jan. 1928. Certidão registrada às fls 197 do livro n. 70 de assentamento de casamentos n. 35.

RIO DE JANEIRO (RJ). Registro Civil de Pessoas Naturais do Estado do Rio de Janeiro, 5ª Circunscrição do Rio de Janeiro. **Registro de Óbito [de] Luiz Americano Rêgo**. Registro em: 19 mar. 1960. Certidão registrada às fls 290 do livro n. 229C de assentamento de óbitos n. 63417. Data do óbito: 19 mar. 1960.

Hemeroteca Digital da BN <<https://bdigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>:

A Noite (RJ): 1927-1929

Carioca (RJ): 1936-1950

Correio da Manhã (RJ): 1927-1929

Fon Fon: Semanário Alegre, Político, Crítico e Espusiente (RJ): 1935-1959

Folha de Sergipe (SE): 1908

O Cruzeiro (RJ): 1929-1939, 1956, 1959.

O Jornal (RJ): 1927-1939

Pranóve: órgão oficial da PRA 9 Rádio Mayrink Veiga (RJ): 1930-1949

Revista do Rádio (RJ): 1949

Jornal do Brasil (RJ): 1935, 1980

Outras:

BARBOSA, Orestes. **Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores**. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933

BRASIL. **Decreto nº 20.859, de 26 de dezembro de 1931.** Cria o Departamento dos Correios e Telégrafos pela fusão da Diretoria Geral dos Correios com a Repartição Geral dos Telégrafos e aprova o regulamento da nova organização administrativa. Rio de Janeiro, RJ: Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil, 1931. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-20859-26-dezembro-1931-503678-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 24 jul. 2024.

BRASIL. **Decreto nº 20.047, de 27 de maio de 1931.** Regula a execução dos serviços de radiocomunicações no território nacional. Rio de Janeiro, RJ: Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil, 1931. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-20047-27-maio-1931-519074-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 24 jul. 2024.

ITABAIANA. **Lei nº 1826 de 04 de dezembro de 2014.** Dispõe sobre nome da rua do nosso Município e dá outras providências. Itabaiana: Prefeitura do Município de Itabaiana, SE, 2014. Disponível em: <https://itabaiana.se.gov.br/lei/lei-n0-1826/4149>. Acesso em: 18 jan. 2019.

RIO DE JANEIRO (RJ). Registro do Estado do Rio de Janeiro, 2ª Circunscrição do Rio de Janeiro. **Registro de Casamento [de] Luiz Americano do Rêgo e Erica Rominger.** Registro em: 18 jan. 1928. Certidão registrada às fls. 197 do livro n. 70 de assentamento de casamentos n. 35.

LUIZ AMERICANO REGO. **Luiz Americano Rego.** [S. l.], 7 jul. 2014. Facebook: Luiz Americano Rego. Disponível em: <https://www.facebook.com/100069678953602/posts/1401727643382893/>. Acesso em: 24 jul. 2023.

MARCONDES, Marcos Antônio (ed.). Enciclopédia da Música Popular Brasileira: erudita, folclórica e popular. 2. ed. São Paulo: Art. Editora/Publifolha, 1999.

Músicos do Centro Musical do Rio de Janeiro 1907-1941: **fac-símile das fichas de matrícula.** Organização: Luciana Requião.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **Reminiscências dos Chorões Antigos.** 1ª Ed. Rio de Janeiro: [s.n.], 1936.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Francisco José. **Teorias da História.** São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe/CESAD, 2010.

ARAGÃO, Pedro. Dossiê temático sobre *Choro*. **Música Popular em Revista**, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 3-7, 2019.

ARAGÃO, Pedro. Entre polcas, quadrilhas e sambas: processos de mudança musical no choro a partir de análises comparativas entre gravações fonográficas no século XX. **Claves**, v. 10, p. 61-80, mar. 2014.

ARAGÃO, Pedro. **O baú do Animal**: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.

ARAÚJO, Samuel. **Samba, Sambistas e Sociedade**: Um ensaio etnomusicológico. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2021.

AVELAR, Alexandre de Sá. A retomada da biografia histórica. **Oralidades**: Revista de História Oral, São Paulo, ano 1, n. 2, jul.-dez. 2007.

AVELAR, Alexandre de Sá. Contexto histórico e biografia: exercícios de releitura de uma tese. **Anais do XXIX Simpósio Nacional de História** - ANPUH, São Paulo, jul. 2017.

AZEVEDO, A. K. S., & DUTRA, E. M. S. Era uma vez uma história sem história: pensando o ser mulher no Nordeste. *Pesquisas e Práticas Psicossociais*, São João del-Rei, abril-junho de 2019.

AZEVEDO, Miguel Ângelo de et al. **Discografia brasileira em 78 rpm**: 1902-1964. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. 2001. Tese (Doutorado em História Social) - Programa de Pós-Graduação em História Social, FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

BARK, Jamil Mamedio. **Radamés Gnattali**: - “Suíte para quinteto de sopros” - Estudo analítico e interpretativo. 2007. Dissertação (Mestrado em Musicologia), Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

BARROS, José D'Assunção. **A expansão da história**. Petrópolis: Vozes, 2013.

BARROS, José D'Assunção. **Fontes Históricas**. Introdução aos seus usos historiográficos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

BARROS, José D'Assunção. **História e Música**: Considerações sobre suas possibilidades de interação. *História & Perspectivas*, Uberlândia, v. 31, n. 58, p. 25-39, jan./jun. 2018.

BARROS, José D'Assunção. **O campo da História**: especialidades e abordagens. 9.ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2004.

BARROS, José D'Assunção. **O projeto de pesquisa em história**: da escolha do tema ao quadro teórico. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2017.

BESSA, Virgínia. **Um bocadinho de cada coisa**: trajetória e obra de Pixinguinha. *História e Música Popular nos anos 20 e 30*. 2005. Dissertação (Mestrado em História Social) - Programa de Pós-Graduação em História Social, FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

BORGES, Vavy Pacheco. Grandezas e misérias da biografia. In: PINSKY, Carla (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2011, p. 203-233.

BOURDIEU, Pierre. Alta-costura e alta cultura. In: _____. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BOURDIEU, Pierre. L'illusion biographique. **Actes de la recherche en sciences sociales**, v. 62-63, p. 69-72, jun. 1986. Tradução de Olívia Alves.

BOURDIEU, Pierre. **Alta costura e alta cultura** In: Questões de sociologia. Rio de Janeiro: ed. Zero Março de 1983. p. 154-161.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Corrêa. **A invenção da Música Urbana no Rio de Janeiro**: de 1930 ao final do Estado Novo. 2002. Tese (Doutorado em História Social) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

BRAGA, Teófilo. **Fábulas de La Fontaine**. Digitalizada e revista por Ernestina de Sousa Coelho. Projecto Vercial, 2001.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha, Vida e Obra**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978, 100p. Coleção MPB, 1.

CARDOSO, Sylvio Túlio. **Dicionário Biográfico de Música Popular**. Rio de Janeiro, 1965.

CARVALHO, Vladimir Souza. **A república velha de Itabaiana**. Aracaju, SE: Fundação Oviedo Teixeira, 2000.

CAZES, Henrique. **Choro: do Quintal ao Municipal**. São Paulo: Ed. 34, 1998. 208 p. Coleção Ouvido Musical.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. 2ª Ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. **Os arquitetos da memória/sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)** 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017.

COSTA, Manuela Areias. Música e história: um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares. **Tempos Históricos**, v. 15, p. 240-260, 2011.

DE LUCA, Tania Regina. **Práticas de pesquisa em História**. São Paulo: Editora Contexto, 2020.

DINIZ, André. **Almanaque do choro**: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

DOSSE, François. **O Desafio Biográfico**: escrever uma vida. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Volume 1: Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990.

ELMIR, Cláudio Pereira. As armadilhas do jornal: algumas considerações metodológicas do seu uso para a pesquisa histórica. **Cadernos do PPG em História da UFRGS**, Porto Alegre, n. 13, p. 19-29, dez. 1995.

ESTEVES, Eulécia. **Acordes e Acordos**: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, 1907-1941. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996.

FERRARI, Rodrigo. **Apresentação**. In: ARAGÃO, Pedro. O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**. Verdadeiro, falso, fictício. Tradução de Rosa Freire de Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, 454p.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GILLER, Marília. **O Jazz no Paraná entre 1920 a 1940**: um estudo da obra O sabiá, fox-trot shimmy de José da Cruz. 2013 Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo Ed. 34, 2020

GOMES, Ângela M. de Castro; HANSEN, Patrícia Santos. **Intelectuais mediadores**: práticas culturais e ação política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

GOMES, Ângela M. de Castro, KODAMA, Kaori; FONSECA, Maria R. F. da. Imprensa e mediadores culturais: ciência, história e literatura. **Varia História**, v. 34, n. 66, p. 593-600, 2018.

ITIBERÊ, Brasília. Prefácio. In: RANGEL, Lúcio. **Sambistas e Chorões**. Vol. 6. Coleção contraste e confrontos. São Paulo: Ed. Paulo Azevedo, 1962.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

KOSELLECK, Reinhart. Uma história dos conceitos: problemas teóricos e práticos. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 134-146, 1992.

KRAUSCHE, Valter. **Música Popular Brasileira**: da cultura de roda à música de massa. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

LABRES FILHO, Jair Paulo. **Que Jazz é Esse?** As jazz-bands no Rio de Janeiro da década de 1920. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Rio de Janeiro 2014.

LAVILLE, Christian. A guerra das narrativas: debates e ilusões em torno do ensino de História. **Revista Brasileira de História**, vol. 19, núm. 38, 1999, pp. 125-138.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 7ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

LOPES; Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba**, 1ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização brasileira, 2015.

LORIGA, Sabina. **O Pequeno X: da Biografia à História**. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2011. Coleção História e Historiografia.

MELO, Jeane C. O de. Mulheres letradas entre a História Intelectual e as práticas historiográficas: breves considerações sobre produção feminina e a escrita da história no Oitocentos brasileiro. In: BARBOSA, Silvana M. (Org). **O lugar da mulher: gênero, agência e trabalho** (séculos XVIII, XIX, XX). Juiz de Fora, MG: Editora da UFJF, 2022.

MEYER, Anne. Perfil dos músicos profissionais do Rio de Janeiro (1943-1945): um estudo exploratório. **Orfeu**, Florianópolis, v. 9, n. 1, p. e0107, 2024. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/25294>. Acesso em: 21 set. 2025.

MUNIZ, Diva do Couto Gontijo. **Sobre História e Historiografia das Mulheres**. Caderno Espaço Feminino, Uberlândia, MG v.3, n.1, jan./jun. 2018.

MUNSLOW, Alan. **Deconstructing History**. Londres: Routledge, 1997.

NAVARRO-SWAIN, Tania. Histórias feministas, história do possível. In: STEVENS, Cristina; OLIVEIRA, Susane de; ZANELLO, Valeska (orgs.). **Estudos Feministas e de Gênero: articulações e perspectivas**. Santa Catarina/Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014.

OLIVEIRA, Carlos Henrique Costa de. **A Obra de musical de Jorge Americano Rêgo do acervo da Filarmônica Nossa Senhora da Conceição**: Itabaiana - SE. 2010. Monografia (Graduação em História), Departamento de História, Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2010.

PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

RABELO, Thais; ROCHA, Edite. **A Música Sacra na Filarmônica Nossa Senhora da Conceição de Itabaiana (SE)**. XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Manaus - 2018

RANGEL, Lúcio. **Sambistas e Chorões**. Vol. 6. Coleção contraste e confrontos. São Paulo: Ed. Paulo Azevedo, 1962.

REQUIÃO, Luciana de Sá. **A formalização do trabalho no campo da música: relatório final do estudo exploratório no acervo documental do Sindicato dos**

Músicos do Estado do Rio de Janeiro. XXXIII Congresso da ANPPOM, UFSJ, 2023.

RODRIGUES, Rogério Rosa (org.). **Possibilidades de pesquisa em história.** São Paulo: Contexto, 2017.

ROSSINI, José Carlos. **Rota Outro Prata.** São Paulo: GPO Ltda, 1995.

SALGADO, José Alberto. Questões de método e interlocução em pesquisas com práticas de música. **El Oído Pensante**, v. 2, n. 2, p. 7-24, ago. 2014.

SAROLDI, Luiz Carlos. O rádio e a música. **Revista USP**, São Paulo, n. 56, p. 48-61, dez. 2002-fev. 2003.

SCHWARCZ, Lília M. **As barbas do imperador:** D. Pedro II, um monarca nos trópicos. 2ª ed. 15ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SCHWARCZ, Lília M; STARLING, Heloisa Murguel. **Brasil:** Uma Biografia. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCHELL, Deise Cristina. **Entre coleções e arquivos:** Pedro de Angelis e a produção de conjuntos documentais (Buenos Aires, 1835-1852). 2018. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo.** Volume 1. São Paulo: Editora 34, 1999.

SILVA, Leonardo Santana da. Carlo Ginzburg: o conceito de circularidade cultural e sua aplicação nos estudos sobre a música popular brasileira. **Rev. Augustus**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 43, p. 72-83, jan.-jun. 2017.

SILVA, Paulo Francisco Santos da. **Luiz Americano: um sergipano na história do choro.** 2018. Monografia (Licenciatura em Música), Departamento de Música, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2018.

SWAIN, Tania Navarro; MUNIZ, Diva do Couto Gontijo (Orgs.) **Mulheres em ação: práticas discursivas, práticas políticas.** Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: Ed. da PUC Minas, 2005.

STOLER, Ann. Colonial Archives and the art of Governance. **Archival Science**, v. 2, p. 87-109, 2002.

TABORDA, Marcia. O Choro, uma questão de estilo? **Música em Contexto**, Brasília, n. 1, p. 47-69, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular de índios, negros e mestiços.** Petrópolis: Vozes, 1972.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira.** São Paulo: Editora 34, 1998.

TROTTA, Felipe: Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. **Ícone**, v. 10, n. 2, dez. 2008.

TROTTA, Felipe. Cenas Musicais e Anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. In: JANOTTI, Jader Junior; SÁ, Simone P. de (org.). **Cenas Musicais**: Comunicações e territorialidades. Guararema, SP: Anadarco (Coleção Comunicações e Cultura), 2013, p. 57-72.

VELEDA, Vinícius Carvalho. **A vida é um samba**: trajetória pianística de João Leal Brito "Britinho" (1917 -1966). 2018. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História. Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2018.

VERMES, Mônica. **A Cena Musical do Rio de Janeiro**, 1890-1920. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH, São Paulo, jul. 2011.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.